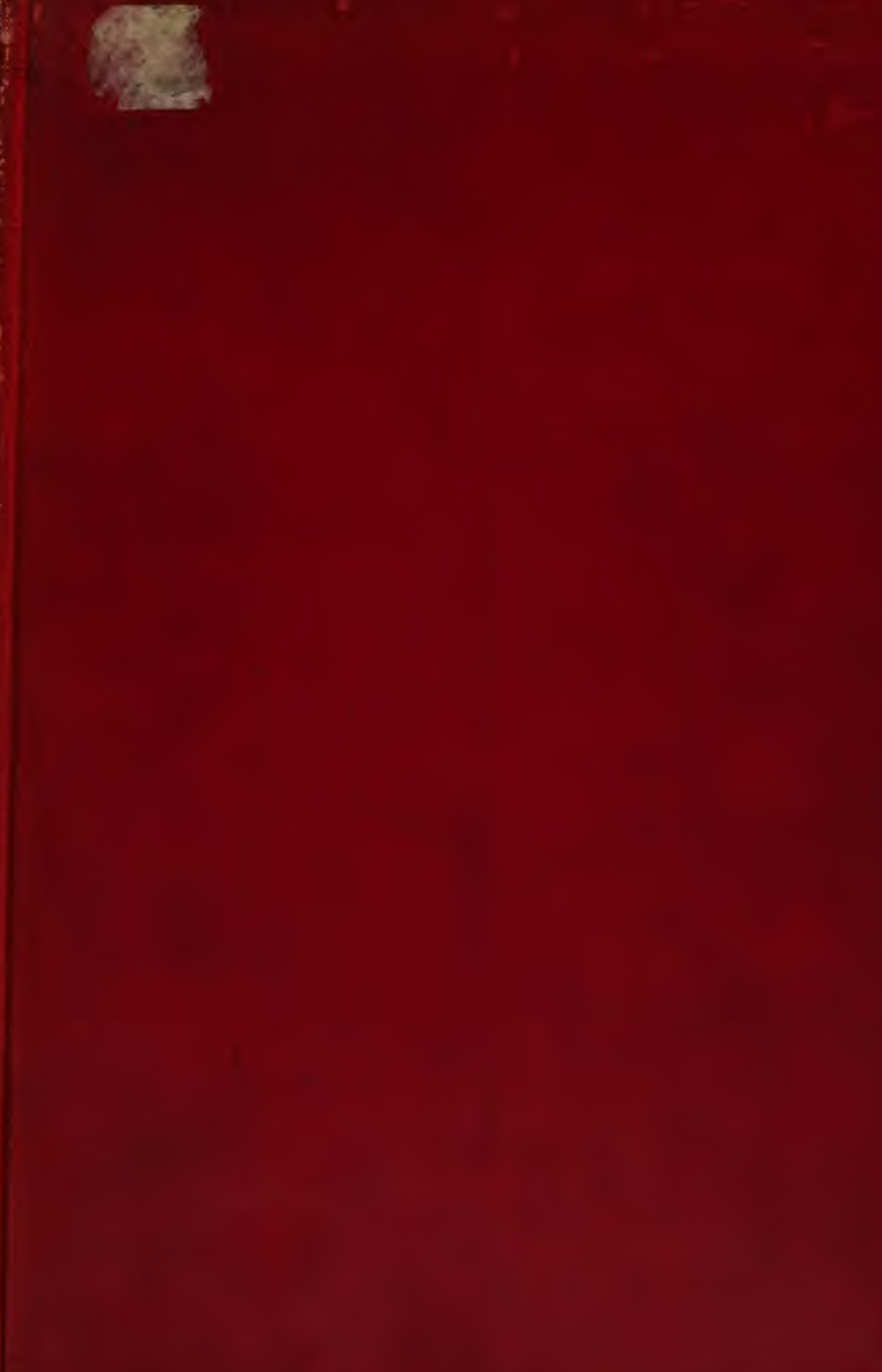
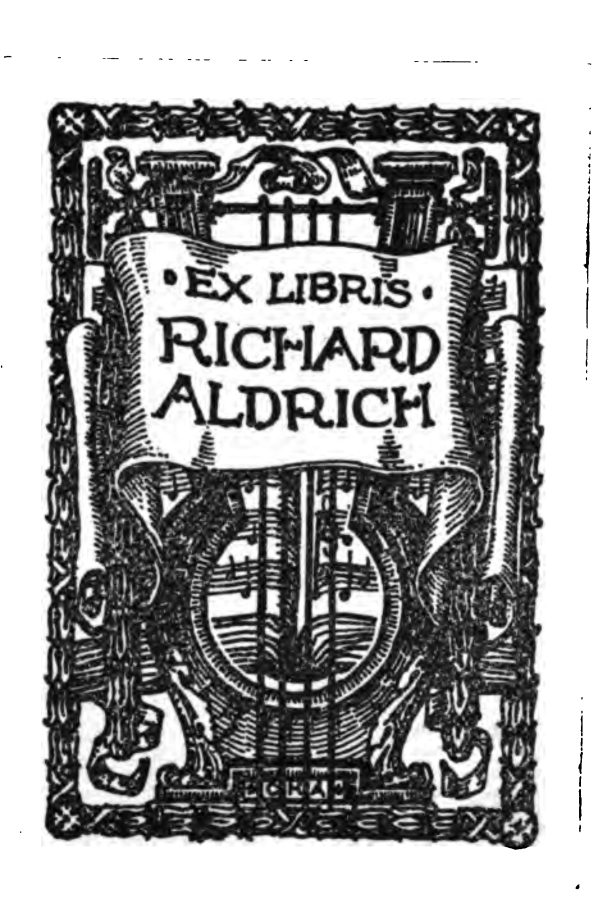
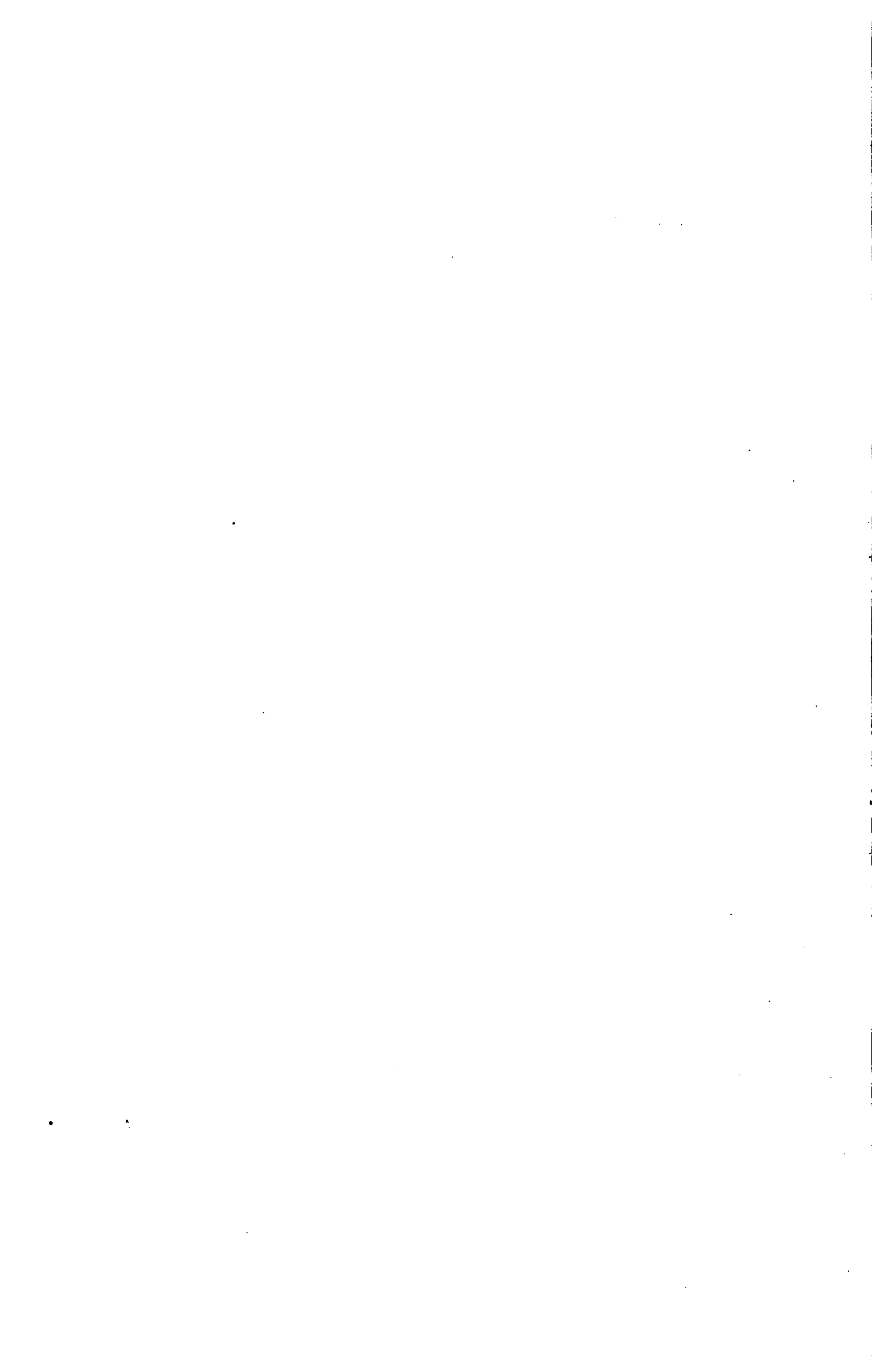



EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH





$1.00 n

8

Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Geschichte des Instrumentalkonzerts

von

A. Schering



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905

Geschichte

des

Instrumentalkonzerts

bis auf die Gegenwart

von

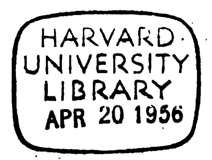
A. Schering



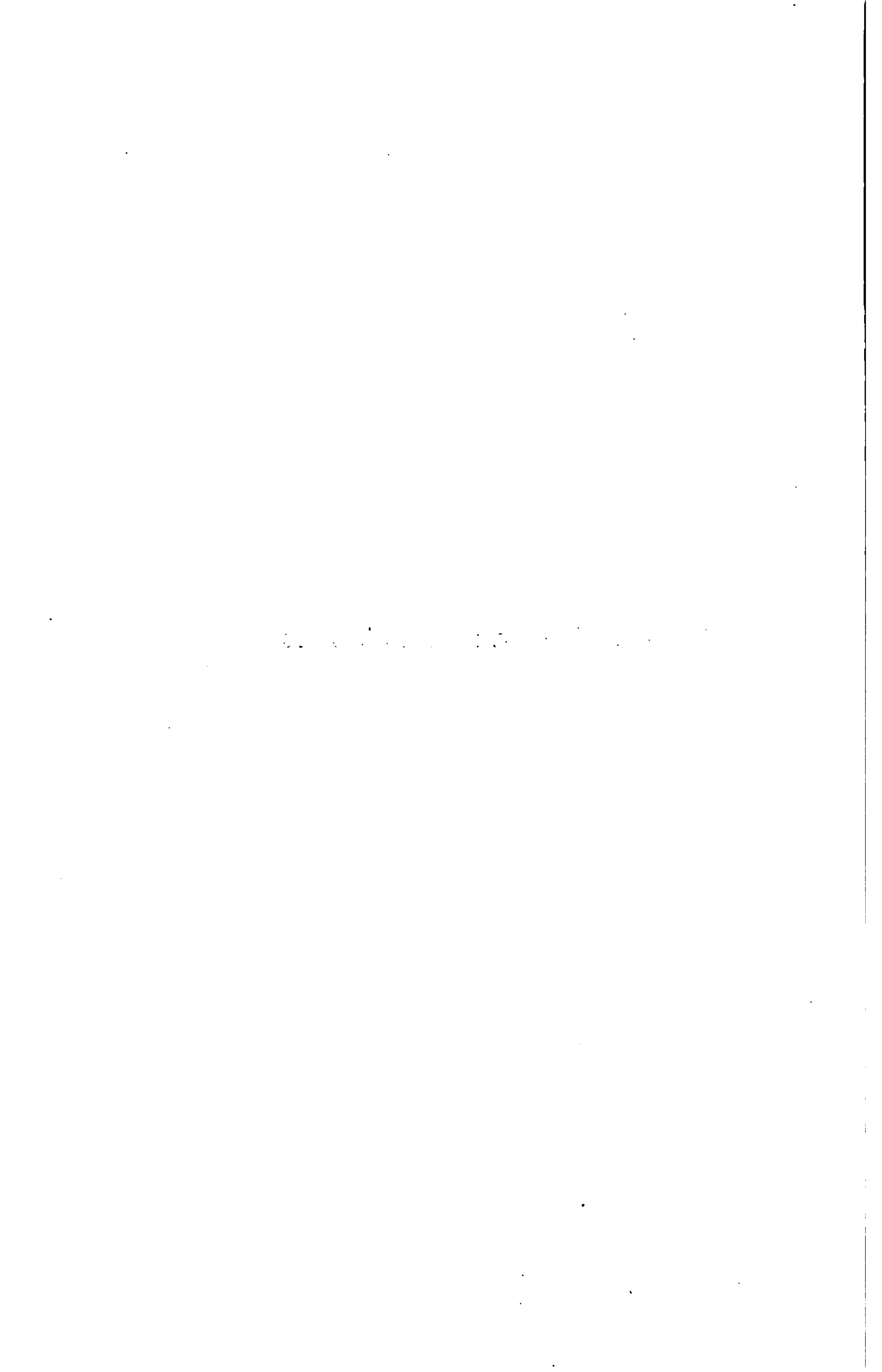
Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
APR 20 1956

Dem Andenken meines Vaters



Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Literatur. Quellen.

I. Abschnitt.
Das konzertierende Element in der Instrumentalliteratur des 17. Jahrhunderts und die Anfänge des Instrumentalkonzerts . . 3

II. Abschnitt.
1. Kapitel. Die Konzertsinfonie 24
2. Kapitel. Das Concerto grosso 38
3. Kapitel. Das Solokonzert 71

III. Abschnitt.
1. Kapitel. Das ältere deutsche Konzert 116
2. Kapitel. Das Konzert der Mannheimer Schule und die konzertierende Sinfonie 126

IV. Abschnitt.
Das Klavierkonzert bis Mozart.
1. Kapitel. Das norddeutsche Cembalokonzert und das Pianofortekonzert 130
2. Kapitel. Das Klavierkonzert der Wiener Schule 153

V. Abschnitt.
1. Kapitel. Das Konzert der französischen Geigerschule 166
2. Kapitel. Das Instrumentalkonzert von Beethoven bis auf die Gegenwart.
a) Das Klavierkonzert 176
b) Das Violinkonzert 203
c) Das Konzert für Violoncello und Viola 212
d) Das Bläserkonzert 216

Schlußwort 218
Nachtrag 220
Namen- und Sachregister 221

Einleitung.

Aus den zahlreichen Gattungen und Formen der Instrumentalmusik, die das kultur- und kunstgeschichtlich wichtige 17. Jahrhundert zutage förderte, ringt sich um 1700 das Instrumentalkonzert als eine der weittragendsten los. Auf seine Bedeutung für die spätere klassische Sonate und Sinfonie ist von vielen Seiten hingewiesen worden, ohne daß es zu einer Spezialuntersuchung gekommen wäre. Als die junge Musikwissenschaft am Anfange des verflossenen Jahrhunderts ihr Arbeitsfeld musterte, stand sie vor einem ungeheuren Material und griff, um einen Überblick über das musikalische Schaffen der Vergangenheit zu gewinnen, aus leicht erklärlichen Gründen zuerst zur Vokalmusik. Eine systematische Bearbeitung, wie diese sie in der Folge erfahren, fehlt der Instrumentalmusik bis heute; seltsame Konstellationen haben das Interesse immer wieder auf jene gelenkt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn eine Einzelform wie das Instrumentalkonzert, namentlich das ältere, das so ungemein wichtige Entwickelungsprinzipien birgt und den Schlüssel zur Erklärung vieler musikhistorischer Probleme liefert, bisher ohne monographische Darstellung hat bleiben können. Mangel an erschöpfenden Bibliotheksverzeichnissen, Unbekanntschaft mit der Praxis älterer Musikübung und eine bis heute noch nicht völlig widerspruchsfreie Darlegung des feinen musikalischen Formgewebes der Zeit mögen hindernd im Wege gestanden haben. Neuerdings hat sich das Dunkel, das über der Periode 1650—1720 lag, gelichtet dank zahlreicher Publikationen älterer Musikwerke und der in ihnen niedergelegten Detailforschungen über Kunst und Künstler der Zeit. Das Interesse der musikalischen Welt für ihre beiden großen Lieblinge Bach und Händel hat begonnen, neue Zweige anzusetzen, und mit Liebe wendet sie sich dem Studium der Vorgänger und Zeitgenossen beider zu. Auf Grund der von solchen Interessen getragenen Forschungsergebnisse darf man es wagen, den historisch-kritischen

Abriß einer Formgattung zu geben und bis zur Gegenwart fortzuführen, deren Entstehen in die Jugendzeit der genannten Meister fällt, und welche wie kaum eine andere bestimmt war, das Zeitalter der modernen Musik einzuleiten.

Die Urgeschichte des Instrumentalkonzerts im engeren Sinne ist von der Geschichte des Violinspiels nicht zu trennen. Die ersten drei Abschnitte vorliegender Studie beschäftigen sich daher hauptsächlich mit dem Streicherkonzert und verfolgen die Schicksale, die es als Konzertsinfonie, Concerto grosso und Solokonzert sechs Dezennien hindurch erlitt. Sie umfassen die Periode, in welcher der Begriff des Konzerts festgestellt und durch die ersten Meisterwerke für spätere Generationen fruchtbar gemacht wird. Als Quellenschriften kommen in Betracht Werke und Aufsätze von J. W. v. Wasielewski[1], J. Rühlmann[2], H. W. Riehl[3], L. Torchi[4], A. Sandberger[5] und H. Riemann[6]. — Die dem vierten Abschnitt vorbehaltene Geschichte des Klavierkonzerts vor Mozart wird hier zum ersten Male einer geschlossenen Behandlung unterzogen. An Vorarbeiten fehlte es so gut wie ganz. C. F. Weitzmann[7] schenkt ihm lediglich im Zusammenhange mit der allgemeinen Entwickelung des Klavierspiels Aufmerksamkeit, während M. Seifferts vorläufig nur bis zum Wirken Bachs und Händels reichende Darstellung[8] es als Gattung noch unberücksichtigt läßt. Einzelne Hinweise bringen die Bach-, Haydn- und Mozartbiographien von F. Spitta, K. F. Pohl und O. Jahn u. a. Der Statistik dienen namentlich E. Hanslicks und A. Dörffels

---

[1] Die Violine und ihre Meister. I. Aufl. 1869; III. Aufl., nach welcher zitiert wird, 1895; IV. Aufl. 1904. Im Folgenden kurz mit I bezeichnet. — Die Violine im 17. Jahrhundert, 1874, mit Notenbeilagen; im Folgenden mit II und II N bezeichnet.

[2] Die Kunst des Violinspiels. Allgemeine musikalische Zeitung, neue Folge, 1865, Nr. 35 ff., Neue Zeitschrift für Musik, 1867, Nr. 45 ff.

[3] Archangelo Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlicher Epochen. Sitzungsberichte der bayr. Akad. der Wissenschaften, 1882, philos.-hist. Klasse.

[4] La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. Rivista musicale italiana (Milano), 1898, Vol. V.

[5] Vorrede zur Neuausgabe von Instrumentalwerken E. F. dall' Abacos (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 1898, I).

[6] Vorrede zum III_1. Bande (1902) der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (Sinfonien der Mannheimer Schule).

[7] Geschichte des Klavierspiels (2. Aufl. 1879).

[8] Geschichte der Klaviermusik (I. Band, Ältere Geschichte bis um 1750, 1899).

Konzertchroniken[1], daneben periodische Publikationen und Zeitschriften der älteren Zeit. — Zu eingehenderen Studien, die im Texte Erwähnung finden, regten die Historiker erst wieder Mozarts und Beethovens Konzerte an. Was darüber hinausliegt, das Klavierkonzert der »brillanten« Richtung, das französische Geigerkonzert und die Abzweigungen beider, hat bisher meist nur in technischen Analysen besonders wertvoller Einzelerscheinungen Erledigung gefunden. H. Kretzschmars kleine »Führer« betonen am ausführlichsten die entwickelungsgeschichtlichen Seiten.

Die jüngste Konzertproduktion wurde in die vorliegende Darstellung nur soweit einbezogen, als sich in ihr die im Verlaufe als bedeutsam geschilderten geschichtlichen Momente verheißungsvoll ausprägen; ausführliche Analysen sind also an dieser Stelle nicht zu erwarten[2].

I. Abschnitt.

Das konzertierende Element in der Instrumentalliteratur des 17. Jahrhunderts und die Anfänge des Instrumentalkonzerts.

Der Begriff Konzertieren ist alt. Seinem Ursprunge nachzuspüren wird man bis ins Altertum, bis auf die Wechselgesänge in der griechischen Tragödie, auf die Psalmen der Hebräer zurückgehen müssen, die sich im Mittelalter als Antiphonen im katholischen

[1] Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien (1869); A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig (1884).

[2] Das teils handschriftlich, teils in Drucken vorliegende musikalische Material der älteren Zeit lieferten die Bibliotheken zu Berlin (Kgl. Bibliothek, Kgl. Hausbibliothek, Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums), Breslau (Stadtbibliothek), Dresden (Kgl. öffentl. Bibliothek), Darmstadt (Großherzogl. Hofbibliothek), Hamburg (Stadtbibliothek), Karlsruhe (Großherzogl. Hof- und Landesbibliothek), Leipzig (Stadtbibliothek), München (Hof- und Staatsbibliothek), Regensburg (Thurn und Taxissches Hausarchiv), Rostock (Universitätsbibliothek), Bologna (Bibliothek des Liceo musicale, Archiv von S. Petronio), Modena (Biblioteca Estense), Brüssel (Bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique), London (British Museum), Upsala (Universitätsbibliothek). Den Herren Vorständen dieser Anstalten spreche ich für die mir erwiesenen Gefälligkeiten ergebenen Dank aus.

Ritus wiederfinden. Überall wo zwei miteinander musizieren, sei es einzeln oder in Gruppen, gibts ein »Konzert«. Als selbständiger Faktor der Kunstmusik taucht dies uralte Prinzip freilich erst im Zeitalter der Renaissance auf, zur selben Zeit, als der geistige Mensch aus dem Schlafe mittelalterlicher Gebundenheit zum Bewußtsein seiner geistigen Unabhängigkeit erwachte und den Zwang fühlte, diese Unabhängigkeit seinesgleichen gegenüber zu wahren. Die Bezeichnung »Wettstreit« als Ausdruck für das wechselweise Heraustreten einer oder mehrerer Stimmen aus einem Ensemble liegt zu nahe, als daß wir nicht Grund hätten, seine Entstehung bereits in die Zeit des »Discantus« zu verlegen. Seit man etwa um 1500 den Fauxbourdon durch den *contrapunto alla mente* zu beleben begann, läßt sich das solistisch-konzertierende Element nicht mehr leugnen. Schon 1542 heißt es in der Beschreibung eines zu Mantua aufgeführten dramatischen Festspieles »quattro degli stromenti cominciarono il lor concerto«[1] und der Theoretiker Diego Ortiz spricht in einem Traktat von 1553 zum ersten Male vom »konzertierenden Kontrapunkt«[2]. Aus den seit 1535 in großer Anzahl vorhandenen Verzierungsschulen der Ganassi, Rognone, Bassano u. a. ersieht man deutlich, welchen Aufschwung das konzertierende Element um diese Zeit nimmt, wie lebhaft man bestrebt ist, häufigen Ausschreitungen vorzubeugen und die Praxis durch Methoden und Regeln zu fixieren. Charakteristisch ist, daß diese Regeln sowohl für Gesang wie für »alle« Instrumente, also auch für die Gattung der Violen galten, letzteren also eine Beweglichkeit eigen war, die sie befähigte, mit der Menschenstimme zu konkurrieren. Zum solistischen Auftreten kommt es allerdings noch nicht; die Praxis erscheint eher wie eine Vorschule für das im folgenden Jahrhundert allerorts auftauchende Virtuosentum: das Konzertieren des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist kein solistisches, sondern ein chorisches.

In Andrea und Giovanni Gabrielis Gesangswerk vom Jahre 1587 »Concerti di .. et di .. continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci & stromenti musicali«[3] wird »Konzert« als Sammelbegriff für doppelchörige Vokalstücke mit Instrumentalbegleitung verstanden, zu deren Pflege wohl hauptsächlich die beiden Orgelchöre in San Marco zu Venedig einluden. M. Seiffert[4] sieht in einem

[1] D'Ancona, Origini del Teatro italiano, 1891, II. S. 439.
[2] M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, 1902, S. 40.
[3] E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, I.
[4] Geschichte der Klaviermusik, 1899, S. 36.

der Sammlung angehängten Ricercar für zwei Orgeln eins der ältesten Beispiele konzertierenden Stils für zwei Instrumente. Älter noch ist eine aus der Mitte des Jahrhunderts stammende *Fantasia* des M. Francesco Milanese für zwei Lauten, die über der zweiten Lautenpartie sogar den Hinweis »liuto in concerto« trägt[1]. Ob dies oder ein von Burney-Fétis dem neapolitanischen Geiger Scipione Bargaglia zugeschriebenes Stück als notorisch erstes Exemplar der Gattung anzusehen ist, bleibt eine der vielen unentschiedenen, an sich belanglosen Prioritätsfragen. Selbst »Konzert« im Sinne von musikalischer Veranstaltung ist früh gebräuchlich, wie der Titel einer 1584 zu Venedig erschienenen Sammlung »Musica de diversi autori illustri per cantar et sonar in concerti«[2] ergibt, wobei sich bald die Konsequenz herausstellte, schon im Titel auf die Bestimmung, ob für Kirche oder Kammer tauglich, hinzuweisen[3].

Nach 1587 mehren sich die vokalen Konzertsammlungen. Gewöhnlich nehmen auch Instrumente am Concentus teil (außer Akkordinstrumenten: Violen, Violinen, Cornette oder Posaunen), um mit den Singstimmen unisono zu gehen oder ritornellähnlich mit wenigen Takten die Pausen des Chors auszufüllen. Christoforo Malvezzi spricht in der Vorrede zu seinen »Intermedii et Concerti«, Venedig 1591, bereits vom instrumentalen Begleitkörper als dem »Concerto grosso« und Viadana hebt in seinen »Concerti ecclesiastici« des öfteren »i ripieni dell' Organo« hervor. Wie einfach und selbstverständlich diese Termini klingen, zu ihrer Einbürgerung bedurfte es geraume Zeit.

Praetorius schreibt: »Ich habe vor etlichen Jahren allbereit die Wörter *omnes* und *solus* in meinen Cantionibus zu gebrauchen angefangen: Befinde aber, daß jetzo die Italiäner in ihren Concerten das Wort *Ripieni* gebrauchen«[4]. Abweichend vom heutigen Gebrauche hieß bisweilen das Instrument, zu welchem konzertiert wurde, »strumento da concerto«[5], wie man überhaupt während des 17. Jahrhunderts die Stimme des Akkordinstrumentes häufig »Concertino« nannte. Wenn ich zudem noch erwähne, daß Gregorio Allegri 1619 »Concertini« für Gesangsmusik schrieb,

---

[1] Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV. Heft 3, S. 400.

[2] E. Vogel a. a. O. II. S. 436.

[3] Der zu Mich. Praetorius' Zeit in England geläufige Ausdruck consort diente zur Bezeichnung des Zusammenwirkens gleichgearteter Instrumente ohne Rücksicht auf den konzertierenden Charakter des Ganzen.

[4] Syntagma musicum, 1619, III. S. 115.

[5] Vgl. E. Vogel a. a. O. Bern. Borlascas Canzonetten von 1611.

so geschieht es, um die flüssige und reiche Terminologie der Praxis recht deutlich hervorzuheben und zu zeigen, mit wieviel Eifer und Liebe sich Schaffende und Ausübende dem neuen Stile hingaben.

Zu den fruchtbarsten Anregungen, die der musikhistorisch wichtige Jahrhundertwechsel mit sich brachte, gehörte, daß man aufmerksam die Instrumentenkammern durchsuchte und alles ans Licht zog, was Ton und Schall hatte, der jungen Oper dienstlich zu sein. Monteverde stellt im »Orfeo« dem Streicherchor ungewöhnliche, man möchte sagen: poetisierende Aufgaben, Biagio Marini schreibt 1617 die erste Solosonate für Violine und beutet das *tremolo* zu künstlerischen Zwecken aus[1], Paolo Quagliati setzt in seiner »Sfera armoniosa« (1623) Arien »a un soprano concertato con il violino«, wobei die Solovioline konzertgemäß die Kantilene des Gesangs aufnimmt, während dieser schweigt, und umgekehrt, ganz wie in den Opern der Spätvenezianer und Neapolitaner. Das Interesse am konzertierenden Stil wird allgemein und durchdringt alle Gattungen der Musik. Die das Zeitalter der Renaissance in Italien so scharf charakterisierende Einrichtung von Kunstakademien ist nun in der Folge für die Ausbildung dieses Zweigs der Musik von großer Bedeutung geworden. Ja man wird die Versammlungen der Akademiker geradezu als Geburtsort des Konzertstils, ihre Vorsitzenden als unermüdliche Vorkämpfer desselben ansehen müssen. Den florentiner Adelskreisen um 1600 korrespondieren vom zweiten Jahrzehnt an gleichgesinnte, auf den Ausbau künstlerischer Kammermusik gerichtete bologneser Adelskreise. Wie trefflich deren Konzertleben organisiert war, läßt sich der Beschreibung einer akademischen Veranstaltung entnehmen, die Adriano Banchieri, Stifter der ältesten bologneser Musikakademie »de' Filomusi«, in der Schrift »Discorsa sulla favella di Bologna« (1626) gibt. Es heißt da:

> »Die Musiker, die der Akademie als Mitglieder angehören, sind sämtlich Komponisten, singen und spielen fast alle ein Instrument, als: Monochord, Laute, Chitarrone, Pandore, Posaune, Cornett, Pfeife, Flöte, Violone und Violine. Der Saal, in dem die Akademien abgehalten werden, ist mit vergoldetem Stuckwerk geschmückt und mit einem geräumigen Podium versehen, auf dem sich die Akademiker produzieren. An den Wänden hängen vortreffliche Gemälde von Guido Reni, Caracci, Guercino u. a. und die in Öl gemalten Wappen bologneser und

---

[1] In den »Affetti musicali« op. 1. Venedig 1617, ein Titel, der bezeichnend auf das erwachende subjektive Element hinweist.

fremder Akademiker in goldenen Rahmen. Die Reihenfolge bei diesen öffentlichen Musikübungen ist diese: man beginnt mit verschiedenen Konzerten für eine oder mehr Stimmen unter Begleitung oben genannter Instrumente. In der Mitte der Unterhaltung besteigt dann ein »Virtuose« das Katheder und hält eine Ansprache oder Rede über irgend eine merkwürdige Materie aus der Musik, worauf man fortfährt zu konzertieren.«[1]

Veranstaltungen dieser Art wirkten natürlich befruchtend und belebend auf die Phantasie der Tonsetzer und spornten sie zu neuen Gestaltungen und Kombinationen an.

Banchieri huldigt in den meisten seiner Kompositionen dem konzertierenden Stil, schrieb selbst viel für die Aufführungen der Akademie und stellte eine »Raccolta di Concerti da Camera e da Chiesa« zusammen. Auf einem Drucke von 1622 nennt er sich »Capo de' Concerti nella Florida Accademia di S. Michele in Bosco«, indes sein Zeitgenosse Giov. Bassano schon 1615 den geläufigeren Titel »Maestro de' Concerti« trägt[2].

Man erhält einen Begriff von der Konzertfreudigkeit, die am Anfange des 17. Jahrhunderts gerade in Bologna herrschte, wenn man die verschiedenen lieblichen Engelkonzerte der bologneser Malerschule der Zeit, etwa Renis berühmte Glorie des hlg. Dominikus, aufsucht: sie stellen nichts anderes dar als Szenen aus dem bürgerlichen Musikleben, himmlische Akademien. Aus jeder Miene, jeder Bewegung der meist jugendlichen Teilnehmer spricht die Freude am Sichhörenlassen, die Lust mutwilligen Solomusizierens, das sich wenig kümmert um den Part des Nachbars, aber stets harmonisch und dezent sich dem Ganzen einfügt. Für die Geschichte der Instrumental-, namentlich Orchestermusik bilden solche Gemälde eine bisher noch wenig berücksichtigte Quelle. Die stets zahlreiche Besetzung stimmt überein mit dem Charakter der Kompositionen der Zeit, die häufig acht und mehr Instrumente ins Feld führen, wie P. P. Melii's »*Balletto concertato con nove instrumenti*« aus dem Jahre 1616. Ist Wasielewskis Angabe[3] richtig, so handelt es sich allerdings darin gar nicht um ein wirkliches Konzertieren, denn

[1] G. Gaspari, La musica in Bologna, S. 12. Das Citat ist eine Übertragung des italienischen; doch gibt Gaspari die Stelle nicht im Wortlaut des Originals, sondern als sinntreffenden italienischen Auszug wieder, wie ich zu prüfen Gelegenheit hatte.

[2] Eitner, Quellen-Lexikon, s. die betr. Artikel.

[3] Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, 1878, S. 103.

alle neun Instrumente sind während des Stückes zugleich tätig[1]. Anders in Viadanas bedeutsamen »Sinfonie musicali a otto voci«, op. 18, Venedig 1610[2]. Nach dem Beispiele Giov. Gabrielis, der 1597 ähnliche Instrumentalstücke veröffentlichte[3], für zwei vierstimmige Chöre mit Orgelcontinuo bestimmt, entfaltet sich hier ein konsequent durchgeführtes Wechselspiel beider vierstimmiger Parte, indem der eine des andern Vortrag aufgreift, streckenweis mit ihm zusammengeht, sich wieder trennt, um am Schluß aufs neue einmütig mit ihm auszuklingen. Sämtlich einsätzig und im Bau der Kanzone ähnelnd, zeigen sie in der Bevorzugung der Oberstimme und der homophonen, fast weltlichen Schreibart einen beträchtlichen Fortschritt über Gabrielis Sonaten hinaus, obwohl sie demselben Zwecke gedient haben mögen. Eine Reihe anderer vielstimmiger Sonaten — von den Autoren häufig als Anhang zu Vokalstücken herausgegeben — pflegt diese Art chorweisen Konzertierens. Man verstand eben unter »Konzert« als Musikstück nach Gabrielis und Anderer Vorgang in erster Linie die wechselweise Betätigung ungleich gearteter Klangkörper, wie sie Gabrieli selbst u. a. in der bekannten Sonate *Pian e forto* einander gegenüberstellt, also: hoher Chor gegen tiefen Chor, Streicher gegen Bläser- oder Vokalchor. Zuweilen erfolgt eine Gegenüberstellung erst im Laufe des Stückes, indem sich einzelne Stimmen herauslösen, zwei, drei oder mehr, und als Concertino mit dem Gesamtchor wetteifern. In ihrem rein äußerlichen klanglichen Wechselspiel erblickte das Publikum des beginnenden 17. Jahrhunderts mit Recht seinen »*stilo moderno*«. Bald freilich drängt die an der fugierten Schreibweise hängende Kanzonenform das doppelchörige Konzertieren zurück, um es erst nach ihrem Absterben im letzten Drittel des Jahrhunderts als Concerto grosso wieder aufleben zu lassen. Ehe aber die Intrumentalmusik einen ähnlich bedeutsamen stilo recitativo fand, wie ihn die Vokalmusik im begleiteten Sololied und der Arie besaß, hatte sie eine Metamorphose zu überstehen: die Umgestaltung des bisher noch vorwiegenden Blasorchesters zum einheitlich organisierten und technisch zuverlässigen Streichorchester. Vermittelnde Zwischenglieder in diesem Prozeß werden die Akkompagnementinstrumente, denen Monteverde und die Venezianer in der Oper, die römische Schule in der Kantate, den Rang unentbehrlicher

[1] In seiner 1614 entstandenen, 1616 gedruckten »Intavolatura di Liuto« schreibt Melii in ähnlicher Weise drei Kanzonen und eine Corrente »concertate a due Liuti«.

[2] Liceo musicale Bologna.

[3] Wasielewski II. N. Nr. 3.

Hilfsinstrumente sicherten. Gleichzeitig arbeiten die Solosonate und die etwa 1610 einsetzende, nunmehr rasch beliebt werdende Trioliteratur an der Umwertung jener alten Werte.

Mit der Einführung des begleiteten Violinduetts war der durch den konzertierenden Stil bedingte Unterschied der Klangmassen allerdings mit einem Male ausgelöscht. Wenn irgendwo, so wäre hier — modernem Empfinden gemäß — die Bezeichnung »Konzert« am Platze gewesen. Der Italiener des Seicento urteilte anders. Der Wettstreit mit zwei gleichen Waffen, hier der beiden Violinen — der Baß wurde bekanntlich nicht zu den führenden Stimmen gerechnet —, galt ihm nicht eigentlich als Wettstreit. Violine vermag gegen Violine keine Trümpfe auszuspielen, folglich gibts keinen Streit, sondern ein friedliches Nebeneinander. Muster für die gleichwertige Behandlung der Oberstimmen finden sich in Corellis Triowerken aus den Jahren 1683—1694, nach denen ein halbes Jahrhundert später noch Quantz seine Erklärung zu formulieren scheint: »Ein Trio muß so beschaffen sein, daß man kaum erraten könne, welche von beiden Stimmen die erste sei.«[1] Das solistische Hervordrängen der einen wäre in der älteren Musikpraxis geradezu als störend empfunden worden; der Geist der vergangenen Vokalperiode wirkte noch allzu stark. Erst wenn sich, wie in D. Castellos sogleich zu besprechendem Sonatenwerk, die Violine mit dem Fagott oder der Posaune, oder wie bei Quagliati, mit der Singstimme vereint, oder wenn Vokalchor und Streicherchor sich gegenüberstehen, wie in der 1. Szene des ersten Aktes im »Orfeo« Monteverdes, ist Gelegenheit und Grund zu wirklichem Wettstreit da[2]. Auch die ersten wirklichen Konzerte wurden nicht um des virtuosen Solo willen, sondern aus der Freude an Klangwirkungen heraus geschaffen. Folgerichtig tragen unter den Sonaten à 2 und à 3 der früheren Zeit nur die den Zusatz *concertate*, in denen sich das Violone bezw. die Viola da Gamba vom Continuo emanzipiert und am Motivspiel beteiligt, also gleichsam mit dem Diskantinstrument rivalisiert, so in Dario Castellos »Sonate concertate in Stilo moderno, per sonar nel Organo overo Spineta con diuersi instrumenti. A 2 e 3 voci. Libro primo«, Venedig 1621, und Tarquinio Merulas »Canzoni overo Sonate concertate per chiesa

---

[1] Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, S. 303.

[2] Das Wahre dieses italienischen Klangurteils liegt zu Tage: kann sich doch selbst die heutige Generation dem anmutigen Zauber nicht entziehen, wenn — wie etwa bei Haydn — das Fagott oder der Kontrabaß den Violinen gelegentlich den Rang abläuft.

e camera a 2 et a 3«, Venedig 1637. Bei anderen hingegen, wo die Violine, wenn auch noch so virtuos, zum Baß allein musiziert, wie in Giov. Batt. Fontanas 1641 edierten Sonaten, Marco Uccellinis (1649) und Giov. Ant. Leonis (1652) Solosonaten, fehlt er.

Castellos Sonaten[1], bei weitem die wichtigsten der genannten, repräsentieren das bis jetzt bekannte älteste Dokument solistisch-konzertierenden Violinstils. Vielgliedrige Stücke in der beliebten Kanzonenform für ein und zwei Diskantinstrumente mit gelegentlicher Hinzufügung einer Posaune (»overo Violetta«) oder eines Fagotts, hat jedes in der Mitte ein längeres Solo. Thematisch völlig selbständig, verfolgen diese Soli etwa denselben Zweck wie die Intermedien in der Oper, nämlich eine angenehme Unterbrechung des rauschenden Gesamtklanges zu schaffen und durch pikante Wendungen den Ernst des Kanzonentypus nach der launigen Seite hin zu ergänzen. Zu welcher raffinierten Behandlung des Violinstils man sich binnen kurzem aufgeschwungen, zeigt z. B. das wirksam aufgebaute, lebhaft figurierte Solo der 7. Sonate im ersten Buche, in das Violine und Fagott sich teilen. Von einer Anlehnung an den Vokalsatz ist dabei nichts zu entdecken, beide konzertieren auf ihre Weise, durchaus instrumental und in den wirksamsten Lagen. Castello war sich der Neuheit und Schwierigkeit dieses Stils wohl bewußt und fand es nötig, im Nachwort den »benigni lettori« aufmunternde Worte zu geben. Im zweiten Buche der Sonaten wird er noch kühner und virtuoser und läßt Tutti und Soli in bunter Reihenfolge wechseln selbst in Stücken, die vier Stimmen aufweisen. An Freiheit und Eleganz der Führung übertrifft ihn Steffano Bernardi, ein Veronese, der unter die sechs, seinen *Motetti in Cantilena* von 1623 angehängten Instrumentalkanzonen ein vierstimmiges Kirchenstück setzt, welches sechs abwechselnd von der ersten und zweiten Violine zur Orgel ausgeführte Soli aufweist, während Alt und Streichbaß schweigen. Zum Unterschied von den übrigen, keine Abweichungen von den üblichen Kanzonen zeigenden Stücken steht ausdrücklich »*Sonata in Sinfonia*« darüber. Der Bau ist viersätzig, erinnert also an das spätere Kirchenkonzert. Kompositionen wie diese tauchen vom dritten Jahrzehnt an ziemlich häufig auf. Wo in den Stimmen direkte Hinweise auf *tutti* und *solo* fehlen, ergibt sich der konzertierende Charakter dennoch sofort, wenn man die Stimmen spartiert und das Zunehmen des Pausenwesens beachtet. Das

---

[1] Libro primo in der Kgl. Bibl. Berlin. Libro II^{do} (1629) in der Stadtbibl. Breslau und der Bibl. Nazionale Florenz.

konzertierende Element lag dem ganzen Jahrhundert im Blute und drängte nach fast zweihundertjähriger Gefangenschaft in den Banden der Polyphonie zur künstlerischen Aussprache. Bezeichnend dabei ist, daß vorläufig nicht Oper und Kammer die Orte sind, in denen die konzertierende Instrumentalmusik ihre Schwingen stählt, sondern die Kirche. Ihr gehört der größere Prozentsatz aller Instrumentalkompositionen der Zeit an.

Wie die Wirkung eines abgeschlossenen Violinsolos, so blieb auch die eines darauf einfallenden Tuttikörpers (innerhalb eines Satzes) nicht lange unausgenützt. Anregungen dazu mögen wiederum von der Kirchensonate ausgegangen sein, da hier schon vor 1620 nicht mehr der alte, streng polyphone Stil des Gabrieli lebt, der die in kurzem Abstande von einander auftretenden Stimmen in kunstvoller Verflechtung durchführte, wie es auch noch die ältere Kanzone liebte, sondern ein freier, dessen Eigenart in einer längeren, oft vier und mehr Takte füllenden, dabei völlig instrumental erfundenen Thematik besteht und — was das Wichtigste ist — sich bei Periodenabschlüssen der Homophonie d. h. gemeinsam gebrachter Tonfiguren bedient. Eklatante Beispiele dafür bieten u. a. Marinis Sonate »La Bemba« aus op. 1 (1617), die sehr schöne 16. Sonate für drei Violinen und Baß der Fontanaschen Sammlung (schon vor 1630 entstanden), in der wirkliche, virtuose Violinsoli mit imitierenden und homophonen Tuttiteilen zusammengeflochten sind, die meisten der konzertierenden dreistimmigen Sonaten (3. Buch) Merulas von 1637, in noch fortgeschrittenerem Sinne desselben 4. Buch (1651), weiterhin Mass. Neris vierstimmige Kanzonen von 1644, aus denen Wasielewski Beispiele gibt[1]. Im Finale einer viersätzigen Kirchensonate Legrenzis vom Jahre 1663[2] vereinigen sich Violine, Viola da brazzo und Orgel dreimal zu einer auf den Tonstufen I, VI, V wiederholten, zweitaktigen Tonfigur im Sinne der späteren Tutti; die Zwischenräume sind mit konzertierendem Passagenwerk der beiden Streichinstrumente ausgefüllt.

Zu einer seltsamen Mischung von konzertierenden und sinfonischen Elementen kommt es in einer »Sinfonia a 6, primo tono« des Vincenzo Albrici aus dem Jahre 1654[3]. Für ein doppelchöriges Orchester von drei Violinen, zwei Violen mit Tiorba, Chitarra,

[1] II. Notenbeilagen Nr. XXVII.

[2] *L'Obizza* aus *Sonate a 2, 3, 5 e 6 stromenti.* (Stadtbibl. Breslau.)

[3] Handschriftlich in Stimmen auf der Universitätsbibliothek zu Upsala. Biographisches über Albrici zusammengefaßt in Jahrgang III. Heft 3, S. 487 ff. der »Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft«.

Spinetta, Cembalo, Basso primo Choro und Organo geschrieben, besteht sie aus einer 22taktigen Einleitung homophonen Charakters, »Sinfonia« genannt, der eine reich verzierte und kunstvoll fugierte »Canzona« folgt, eine Anordnung, wie sie schon Steffano Landi in der Einleitung zu seinem »*San Alessio*« (1634) getroffen[1]. Da beide Stücke in Rom entstanden (Albrici war Römer und taucht erst 1656 in Dresden als Kapellmeister auf), wird man eine besondere Vorliebe der Römer für diese im übrigen wenig übliche Einleitungsart annehmen dürfen. Nach dem überaus prächtigen Schlusse der Canzona setzen drei Violinen mit Orgel ein, die erste Violine stimmt ein Solo (zehn Takte) an, worauf Spinett und Theorbe mit wenigen, nur im Grundbaß notierten Solo-Akkorden zum da-Capo der Sinfonia überleiten. Alsbald wiederholt die zweite Violine das Solo der ersten notengetreu, das Cembalo moduliert aufs neue, und mit einer dritten Repetition der Anfangssinfonie schließt das sowohl durch die Eigenart der Besetzung wie die Freiheit und Feinheit in der Behandlung des solistischen Elements hervorragende Stück[2]. Bemerkenswert dabei ist die bewußte Gegenüberstellung von Tutti und Solo: die Sinfonia macht gleichsam das Ritornell des späteren Solokonzerts aus. Gleichzeitig beweist das Ganze die starke formale Abhängigkeit der konzertierenden Instrumentalmusik vom vokalen Kirchenkonzert der Zeit, z. B. von der konzertierenden Motetten- und Messenkomposition, wo das Christe eleison mitunter als solistisch behandeltes Stück zwischen identischen Kyriesätzen steht. Es genügt, auf ein von Winterfeld[3] abgedrucktes Kirchenkonzert Giov. Gabrielis und die Refrainchöre in Carissimis Oratorien hinzuweisen, um die Quellen des Albricischen Konzertprinzips zu erkennen. — Mit einem genial angelegten Concerto grosso, das in seiner geistvollen Art noch heute ein verwöhntes Publikum zu fesseln imstande wäre, hat uns Albrici in einer *Sonata* für zwei Violinen, zwei Trompeten, Fagott und Baß beschenkt[4]. Zweiteilig angelegt — einem breiten, fugiert eingeführten C-Teil folgt einer im $^3/_4$-Takt, beide mit Reprisen —,

---

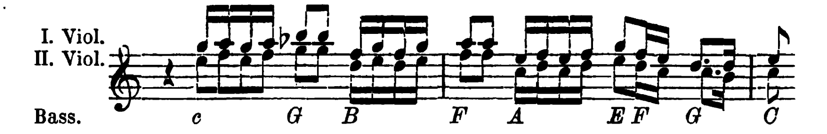
[1] Siehe H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, 1901, S. 202.

[2] Vgl. dazu die Beschreibung eines 1639 in einer römischen Kirche aufgeführten Instrumentalstückes in Maugars' Brief »Response faite à un curieux etc.« Rome 1639. Ed. Thoinan, Paris 1865, S. 30. Die Übereinstimmung mit Albricis Sinfonie ist frappant (3 Violinen, Soli, Lautenmodulationen!) und bezeugt das Alter dieses bisher unberücksichtigt gebliebenen Konzertstils.

[3] Joh. Gabrieli und sein Zeitalter, 1834, III. S. 73.

[4] Hdschrftl. Universitätsbibliothek Upsala. Wohl ebenfalls aus den fünfziger Jahren stammend.

konzertieren die Violinen mit den Trompeten, indem sie sich in den Vortrag freudeatmender Tonketten wie



teilen, ohne daß einer der beiden Parte bevorzugt wird. Gegen den Schluß hin klingen sie nach Art der alten venezianischen Festsonaten vereinigt aus.

Diese Stücke stehen, wie man annehmen muß, nicht als Ausnahmen da, sondern begegnen sich mit andern ähnlichen Instrumentalschöpfungen der Periode[1]. Sie repräsentieren deutlich einen Stil, der die Art und Weise Gabrielischen Vokal-Konzertierens mit der inzwischen stark herangewachsenen Monodie in Oper und Kantate zu verschmelzen trachtet. Es spricht einigermaßen Schützscher Geist aus ihnen.
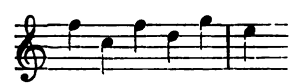
Etwa zehn Jahre nach Albricis Arbeiten treffen wir in Sonaten Antonio Bartalis (Bertali)[2] das Instrumentalkonzert — ich kann diese Bezeichnung jetzt einführen ohne mißverstanden zu werden — in einer bei weitem ausgebildeteren organischen Gestalt an, ausgebildeter insofern, als Tutti und Soli sich gegenseitig als aufbauende Glieder bedingen, ungezwungen aus dem Orchestersatz hervorwachsen und in Thematik wie Instrumentation bereits das charakteristische Gepräge des großen Virtuosenkonzerts zeigen. Mir liegt eine »*Sonata a 6*« für zwei Violinen, Viola da brazzo, zwei Tenorviolen und Orgel aus dem Jahre 1663 vor. Wie bei Albrici gehen dem langen zweiteiligen, mit viel Empfindung und Sinn für technische Neuerungen geschriebenen Solo der Prinzipalvioline zwei Tuttisätze (Adagio C-Allegro $^3/_2$) voraus, die nach Schluß desselben wiederholt werden. Ein zweites, brillant gestaltetes Solo mündet ohne Absatz in eine Tuttistretta, die das Ganze im prächtig hingelegten *E*dur-Akkord austönen läßt. Bedeutsamer gibt sich eine

---

[1] Albricis Kollege in der Dresdener Kapelle, der Konzertmeister Furchheim, ist mit gleichgearteten konzertierenden Sonaten (hdschrftl. in Upsala) vertreten.

[2] Der Wiener Hofkapellmeister, den noch Joh. Beer in seinen »Musikalischen Diskursen«, Nürnberg 1719, als einen der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit rühmt, namentlich »was pompose musiken antrifft«. Drei der Sonaten (Universitätsbibl. Upsala) haben Bartali, eine Bertali. Fétis behandelt beide getrennt.

Sonata a 3 für 2 Violinen, Gambe (Altschlüssel) mit Baß. In der Mitte treten die drei Hauptinstrumente nacheinander konzertierend auf den Plan mit passagenartigen Soli, die jedes Mal durch gleiche Allegroritornelle voneinander geschieden sind. Was in den vorangehenden Stücken »Sinfonia« hieß und als Vermittlung der Soli diente, ist hier zum wirklichen, bündig auftretenden Ritornellgedanken verdichtet, der seine überraschende Tuttiwirkung um so zündender ausübt, als er sich durch Tempo- und Taktwechsel von den Soli scheidet. Daß dabei das Refrainmotiv



aus Carissimis »Jephta« auftaucht, weist wiederum schlagend auf die Hinneigung und den engen Anschluß ans zeitgenössische Vokalkonzert. Noch eins kommt hinzu, das Stück zu einem merkwürdigen Dokument zu machen: es verrät durch den fugiert verlaufenden Anfang mit dem Rhythmus ♩ ♫ und die Vielgliedrigkeit des Aufbaus deutlich seine Abstammung von der alten Kanzone. Freilich fehlt die am Schluß typische Rückkehr zum Anfangsthema, aber solche Ausnahmen begegnen uns schon in den frühesten Kanzonenwerken. Typisch dagegen ist wieder die ohne Pause aneinander gehängte Folge der Teile, die sich in viersätzigen Kirchensonaten der Periode selten findet. Die Kanzonenform mit ihrem plastischen, sichergegründeten Tongerüst barg eben eine Fülle von Entwicklungsmöglichkeiten und wurde erst über Bord geworfen, als mit der Fortentwicklung des Solospiels auch die fugierte Schreibweise ihr Ansehn verlor[1]. Bertalis Kanzonen-Tripelkonzert beweist, daß selbst eine Jahrzehnte hindurch sanktionierte Form vor dem Eindringen des Konzertstils nicht sicher war[2]. — Eine dritte

[1] Überraschend ist das Vorkommen der Kanzone in den Kirchensinfonien für 2 Violinen und Baß des florentiner Kapellmeisters Pietro San Martini aus dem Jahre 1688 (Bibl. Nazionale Florenz), wo sie an zweiter Stelle steht, mit der älteren Kanzone freilich nur noch das Fugierte gemein hat. Der letzteren macht jedoch noch J. J. Fux in einer seiner Orchestersonaten à tre in aller Form seine Reverenz. (S. Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX_2 1902.)

[2] Hiermit wird A. Heuss' Behauptung (»Die venezianischen Opernsinfonien« in d. Sammelbänden der Intern. Mus.-Ges. IV, 3, S. 441 ff.) hinfällig, das konzertierende Element innerhalb geschlossener Sätze sei erst mit den venezianischen Bläsersinfonien auf die Welt gekommen und allgemein geworden. Heuss' Deduktionen lassen die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Erscheinungen der gleichzeitigen vokalen und instrumentalen Kirchenmusik unberücksichtigt und so kommt es, daß den Opernsinfonien Einflüsse vindiziert werden, die sich bei näherem Zusehen als unberechtigt herausstellen. Man

vierstimmige Sonate Bartalis zeigt zwar nicht das plastische Konzert-Relief der vorigen — die bezeichnenden Tutti zwischen den Soli fehlen —, lebt aber förmlich von konzertierenden Läufen und Passagen. Tripelkonzerte dieser Art spielte man auch 1666 in Hamburg. Wie Mattheson[1] aus Christoph Bernhards Leben berichtet, hielt man zu Ehren Joh. Rists daselbst ein »treffliches Konzert in Bernhards Hause, wo unter andern eine schöne Sonata von Förster jun. mit zwei Violinen und Violdagamba gemacht wurde, darin ein jeder acht Takte hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem Stylo phantastico«. Die Erwähnung dieser, neben andern Umständen geringfügig scheinenden Einzelheit deutet auf die Wichtigkeit, die man der neuen solistischen Ausdrucksweise beilegte. Förster jun. hatte in der Tat seine Studien in Italien absolviert.

Neben diesen Stücken ist einer »Sonata a 4« des strebsamen Biagio Marini aus dessen op. 22 (1655)[2] zu gedenken, die mit einem konzertierenden Spiel der Viola und ersten Violine beginnt, indes die zweite Violine pausiert, und ebenfalls einen überraschenden Tuttisatz aufweist. Hier ist nicht das kurze Solo das Wichtigste; Marinis Stück hat vielmehr das von den früher genannten voraus, daß es drei in sich abgeschlossene Sätze enthält, deren Reihenfolge: rasch — langsam — rasch bekanntlich für die Gattung typisch wird. Die durchweg vierstimmige Führung schwingt sich im zweiten Satze zum wirklichen polyphonen Quartettstil auf, erinnert also lebhaft an Albinonis und Torellis Mittelsätze; im letzten herrscht bereits die fröhliche Ungebundenheit des abschließenden Konzertallegros.

Die bisher besprochenen Stücke gehörten den ersten sieben Jahrzehnten des Jahrhunderts an. Um die Weiterentwicklung des konzertierenden Stils zu verstehen, muß uns die Besetzungsfrage kurze Zeit beschäftigen.

Kurz vor 1650 vollzieht sich die Scheidung in Kirchen- und Kammersonate. Für die Kirche werden in der Folge mit Anschluß an die vielgliedrige aber einheitliche alte Kanzonenform schlechtweg *Sonaten* oder *Sinfonien* geschrieben, für die Kammer

---

darf nicht vergessen, daß das 17. Jahrhundert auch anderswo eindrucksvolle Musik gemacht hat als vor der Oper, deren Ouverturen doch nur Mittel zum Zweck, d. h. Vorbereitungsmusik waren. Daß ihnen als Glied in der Entwicklungskette der Konzertmusik in der Tat ein Platz gebührt, werden die Ausführungen über das Concerto grosso zu begründen suchen.

[1] Grundlage einer Ehrenpforte, 1740, S. 21.

[2] Stadtbibliothek Breslau.

Allemanden, Correnten, Balletti usw. — Tanztypen, wie sie schon in der älteren deutschen Instrumentalsuite standen. Es läßt sich annehmen, daß man beide Gattungen auch in der Praxis auseinanderhielt, dienten sie doch gänzlich verschiedenen Zwecken: hier munterer Geselligkeit im geschlossenen Raume, dort zur Erhöhung des festlichen Glanzes im weiten Kirchenschiffe. Gewisse Gründe sprechen dafür, daß um die Mitte des Jahrhunderts in Kirchenstücken eine mindestens doppelte, in Kammerstücken die einfache Besetzung vorherrschte. Einmal hätte die einfache Besetzung in der Kirche das Bedürfnis nach Vollklang nicht befriedigt, zumal der Ton der Violinen ein äußerst schwacher und kaum geeignet war, sich in einer »gearbeiteten« Sonate neben der Orgel und den stark besetzten bassierenden Instrumenten zu halten[1], anderseits sträubte sich der leichte, flüssige Charakter der Kammerstücke gegen das orchestrale Gewand. Immerhin ist die Frage noch nicht endgültig entschieden. Aus Rechnungsakten, Aufführungsberichten und Kapellverzeichnissen lassen sich ebenso häufig Kirchenkonzerte mit einfach besetzter Musik nachweisen, wie denn überhaupt das solistische Musizieren dem Musiktreiben und -empfinden des Jahrhunderts näher steht als orchestrales. Zuverlässige Berichte über das Auftauchen des letzteren erscheinen erst im letzten Drittel desselben, etwa um 1680, wo in der Tat in Rom Massenkonzerte üblich werden. Darüber später[2]. Taucht in mehrstimmigen Sonaten der Zeit das Wort *solo* auf — was häufiger geschieht, als bisher angenommen —, so ist der Ausdruck adverbial zu verstehen entgegen dem heutigen Brauche, der es substantivisch faßt. Es heißt nichts anderes als: hier hat die erste (bezw. zweite) Violine allein, und zwar (zum Unterschied von der Fuge) mit selbständiger Thematik zu spielen.

Das Erscheinen eines Solos in der Kirche galt als besonders feierlich. Ein großer Teil der vorhandenen Solosonaten scheint dem hohen künstlerischen Zwecke gedient zu haben, beim Zeigen der

---

[1] Noch Quantz schreibt 1752 (a. a. O. S. 209): »Weil eine Bratsche, wenn es ein gutes und starkes Instrument ist, gegen vier, auch wohl sechs Violinen zulänglich ist, so muß der Bratschist, wofern nur etwa zwo oder drei Violinen mit ihm spielen, die Stärke des Tones mäßigen.«

[2] Deutlicher wird die Praxis gegen Ende des Jahrhunderts. Der Deutsche J. A. S. (Schmicerer) setzt der vollbesetzten Instrumentalmusik die einfach besetzte als Kammermusik gegenüber (s. Denkmäler Deutscher Tonkunst X_2 Vorrede), und auch G. Muffat hat die Gegensätze des »kleinen« und »großen« Konzerts im Sinne, wenn er erzählt, seine Stücke seien am Passauer Hofe »sowohl mit Tanzmusik als voller Instrumentalmusik« aufgeführt worden (s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich II_2 Vorrede).

Hostie, als dem intimsten Momente der Meßhandlung, Ohr und Herz der Gemeinde zu berücken. Bis 1692 waren an der Markuskirche zu Venedig eigens dazu zwei Violinisten angestellt[1].

Die Keime des im letzten Dezennium als musikalisches Ausdrucksprinzip hervortretenden Instrumentalkonzerts κατ' ἐξοχήν wird man logischer Weise in der mehrfach besetzten, vollen Musik suchen müssen, wie sie in Kirche, Theater, zu großen Festen beliebt war, derselben, die Mattheson später als »starke« Sonaten unter den stylus symphoniacus rubriziert. Nur aus der Annahme einer mindestens doppelt besetzten Musik erklärt sich das Zustandekommen des Concerto grosso, dessen Bestimmungsort in Italien von Anfang an die Kirche war und blieb. Die Tätigkeit der Balletkomponisten erscheint hierbei von sekundärer Bedeutung. Sie strebten Melodie und Harmonie zu wirkungsvoller Homophonie zu vereinen, förderten durch Aneinanderreihung von Charakterstücken, für welche die Oper stets neue Muster bot, Rhythmik und tonales Bewußtsein ebenso wie die Leistungsfähigkeit der Instrumente. In der Kirche verfuhr man mit Anschluß an die gebundene Schreibweise konservativ, in der Kammer frei und fortschrittlich mit Rücksicht auf Neigungen und Wandlungen des Publikums. Hier fügte man der Tanzsuite nach Belieben freigestaltete Sätze, Präludien nach Kirchenart ein, verarbeitete französische Eindrücke, versuchte sich, wie G. B. Vitali, gelegentlich in kontrapunktischen Künsten, kurz, trieb ein vielseitiges Spiel mit kleinen Formen. Im Mittelpunkte dieser Kunst stand seit etwa 1670 der glänzende, von Frankreich beeinflußte Fürstenhof zu Modena. Was hier, wo »balli« und Hoffeste sich jagten, an Vielseitigkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks profitiert wurde, ging an Konzentration auf große Formen, wie das Konzert sie beanspruchte, verloren. Daher kommt es, daß fähige Künstler wie die beiden Vitali nicht die Konsequenzen zogen, die der Kirchengeiger Torelli im stillen, gelehrten Bologna zog[2].

Schon oben wurde auf einzelne Instrumentalstücke mit vier laufenden Stimmen aufmerksam gemacht. Der Fortschritt zur Streichquartettbesetzung, wie ihn neben Bertali und Marini auch Legrenzi, Giov. M. Bononcini, G. B. Vitali, Isabella Leonarda anbahnen, bedeutet sowohl eine Klärung der bisher

---

[1] Caffi, Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia, 1854, S. 57. So schreiben auch Frescobaldi, J. J. Froberger u. a. über ihre Orgeltokkaten oft »da sonarsi alla levatione«.

[2] Hier sei die zwar nicht zur Sache gehörige, aber aufklärende Bemerkung gestattet, daß Tomaso Antonio Vitali Sohn des Giov. Battista war. Er gab 1692 das posthume op. 14 seines Vaters heraus.

bei Versuchen stehen gebliebenen Frage nach einheitlicher Orchesterbesetzung als gleichzeitig die Brücke zur Heranbildung des jungen Konzerts, das bekanntlich als Streichquartett ins Leben tritt. Noch Massimiliano Neri öffnet der Willkür in der Besetzung Tür und Tor, wenn er dem Titel seines 1644 erschienenen Kanzonenwerks beifügt »eigentlich zu vieren, aber auch zu dreien und zweien zu spielen, indem man die Mittelstimmen ausläßt«[1]. Allmählich greift eine gewisse einheitliche Praxis Platz. Die »ripieni a beneplaciti« verschwinden und die Viola wird ins begleitete Violinduett eingeführt. Damit war das entscheidende Moment gefunden. In den meist drei-, seltener fünfstimmigen Instrumentalsätzen und Ritornellen der venezianischen Oper hatte sie sich als unselbständiges Instrument der zweiten Violine oder dem Basse angeschlossen; löste sich ein viertes Instrument los, so war dies das konzertierende. Vorläufig durfte nur die Trompete ihres durchdringenden Tones wegen dem Orchester gegenüber ein Solo wagen[2]. Als aber die venezianische Oper ihr Erbe an die neapolitanische abgab, begann auch die Dreistimmigkeit an Ansehen zu verlieren, die Viola ward aus ihrer untergeordneten Stellung hervorgezogen und erhält einen Platz im »Konzert«, wie sie denn Mattheson in diesem Sinne richtig »füllende« Viola und »eins der notwendigsten Stücke in einem harmonieusen Konzert« nennt[3]. Damit wurde der zweiten Violine ein gut Teil ihrer melodieführenden Rechte geraubt und der ersten übertragen. Mit der endgültigen Übernahme der Melodie durch die letztere aber, also durch die Oberstimme, war der entscheidende Schritt getan, der die Instrumentalmusik einer neuen, selbständigen Blüte entgegenführte. Denn als nächste Konsequenz ergab sich das solistische Hervortreten der Melodiestimme — wie wir sehen werden zuerst im vielstimmigen Satze, dann selbständig, mit »Begleitung« der Übrigen —, zweitens

---

[1] »... pure a quattro, che si ponno sonare a tre, e a due ancora, lasciando fuori le parti di mezzo.«

[2] Jedoch nicht nur in der Oper. Girol. Fantini überschreibt ein Kapitel seiner Trompetenschule von 1645 (Bibl. Naz. Florenz) »Avertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba musicalmente *in concerto di voci o altro*«. Der neben Kirchensinfonien aus Balletsätzen bestehende Inhalt beweist, daß die Trompete auch in der Kammer für konzertfähig galt.

[3] Neu-Eröffnetes Orchester, 1713, S. 281. — Schon G. B. Viviani fordert in seinen Sonaten von 1673 durchweg eine Viola obligata und führt sie konzertierend neben den Violinen. Den Wechsel des Verhältnisses zwischen Violinen und bassierenden Violen zeigt evident Caffis Statistik (a. a. O. II. S. 47)

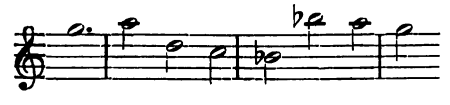
1685 8 Violinen — 11 Violetten }
1708 10 Violinen — 3 Violetten } am S. Marco-Orchester.

aber auch eine strengere Objektivierung des Basses, der nun nicht mehr motivisch mitspricht, sondern — wie in den ersten Zeiten der Monodie — das bewegliche Fundament bleibt. Vom späteren »Quadro«, in dem nach Scheibe »alle Stimmen ihre eigne Melodie haben müssen«, ist dies Quartett allerdings noch weit entfernt. Erst nachdem es durch Tartinis Hand gegangen, erwarb es Haydn der Nachwelt.

Erheblich gefördert wurde dieser musikalische Gährungsprozeß durch den Aufschwung des Violinbaus in Italien. Es ist wohl kein Zufall, daß die erste Blüte des Instrumentalkonzerts in die Meisterjahre Antonio Stradivaris fällt: jede Kunst hängt von ihren Mitteln und jede künstlerische Weiterentwicklung vom Fortschritt in den Mitteln ab. 1690 hatte Stradivari sich von der Schülerschaft Amatis, und damit von der Tradition befreit und begann nun auf Grund eigener Erfahrungen dem Instrumente eine größere Mensur, ausgebildetere *f*-Löcher und einen gewählteren Lacküberzug zu geben. Der Ton wird voller und gewinnt an Tragkraft; denn noch lange nach Praetorius war eine »stille und liebliche Resonnantz« das Ideal des Geigen- wie Klavicimbeltons geblieben. Stradivari setzte auch die heute gültige Gestalt des Steges fest, trug aber scheinbar nicht dazu bei, den noch zu Torellis Zeit unhandlichen Bogen in ähnlicher Weise zu vervollkommnen. Seit 1650 ist ein erheblicher Fortschritt in der Technik zu bemerken. Riskierte schon Marco Uccellini in der vierten seiner Solosonaten vom Jahre 1649 *f'''* in der sechsten Lage, so erweiterten ausländische Praktiker wie Baltzar, Joh. Schop, J. J. Walther, H. Biber das Ausdrucksgebiet um Beträchtliches, indem sie das doppelgriffige Spiel kultivierten. Neben der virtuosen Kammersonate stellte vor allem die junge neapolitanische Oper den Violinisten fortgesetzt Probleme, deren Lösung Spiel und Geschmack verfeinerten. Venedigs Opernviolinisten mieden bisweilen noch die dritte Lage, wie ein Arienritornell Cestis beweist[1], wo der Passus



an der entsprechenden Stelle mit



---

[1] »L'Argia« 1669. Akt I, Szene 14.

beantwortet wird, aber schon im achten Jahrzehnt ist die fünfte Lage Orchesterspielern nichts Fremdes mehr. Die Violine als obligates Instrument zur poetischen Charakterisierung gewisser Arienstimmungen zu benutzen, vermied seit Quagliati die Mehrzahl der Opernkomponisten. In einer mir vorliegenden Opernarie aus Giac. Pertis »Nerone« (1693) zeichnen aber heftig gestoßene Sechzehntelpassagen der Solovioline mit einfallendem Tutti die im Text ausgesprochene Kampfesstimmung so sicher, daß man an eine längst bewährte Praxis denken muß[1]. Bis zu welcher Kühnheit sich bald die obligate Violinführung steigerte — namentlich durch Scarlattis entschiedenes Vorgehen —, zeigen Beispiele bei Lavoix[2].

So waren denn alle Bedingungen erfüllt, die Geburt des am Ende des Jahrhunderts mit Namen auftretenden Instrumentalkonzerts möglich zu machen. Es bedurfte lediglich einer Hand, welche die in der Luft schwebenden Keime aufgriff und einer der gangbaren Formen anpaßte. Ein Vergleich der bisherigen Schöpfungen im Kirchen- und Kammerstil mit den ersten Konzertwerken eines Torelli, Albinoni, Taglietti, wie sie der nächste Abschnitt behandelt, lehrt, daß diese etwas Neues, Drittes sind und nur sekundär mit jenen zusammenhängen. Denn nicht auf den buntgewebten, mit langen Soli durchsetzten Stücken der Albrici, Bertali, Marini, noch auf den Tanzsätzen der Kammersonaten oder den fugierten Kirchenstücken der Zeit bauen sie sich auf, sondern auf dem Material, das die Opernsinfonie bot. Im Kirchenkonzert mit seiner Gegensätzlichkeit von zweimal Adagio und Allegro schlagen sich Formelemente der venezianischen, im Kammerkonzert solche der neapolitanischen Opernsinfonie nieder. Das Stilprinzip des ersteren war keineswegs neu, sondern begegnete uns schon in den Kirchensonaten der Cazzati, Legrenzi u. a. Wohl aber durfte das Kammerkonzert auf Neuheit Anspruch machen, da es mit der neapolitanischen Sinfonie zugleich ins Leben trat und gleichsam als deren Spiegelbild fortexistiert. Die gegenseitige Durchdringung beider ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Instrumentalliteratur, und — wenn man die, beiden typische Dreisätzigkeit: rasch, langsam, rasch, den Charakter des motivischen Materials, das Fehlen größerer Soli und eine Anzahl später zu erläuternder Gemeinsamkeiten im Auge hat — nur zu erklären durch die Annahme, daß die Erstlinge des Konzerts nichts

[1] Wie es scheint, griffen hier die Oratorienkomponisten tätig ein.
[2] a. a. O. S. 201 f.

anderes sind als Konzertzwecken angepaßte Opernsinfonien, also Konzertsinfonien.

Diese Entlehnung hat nichts Befremdendes. Opernmusik arrangierte man in den neunziger Jahren mehrfach für die Kammer: »*Les Trios des Opera de Ms. de Lully, mis en ordre pour les Concerts*« (1690/91) und Agostino Steffanis »*Sonate da Camera a tre*« enthalten die beliebtesten Stücke der beiden Autoren (bei Steffani auch die Einleitungssinfonien) in Suitenform angeordnet. Um ein dokumentierendes Beispiel für die Umsetzung in die Kirche aus der italienischen Literatur anzuführen: die Königl. Bibliothek zu Dresden besitzt handschriftlich eine »Sinfonia« für Violino concertino, zwei Violinen, Viola, Tromba, Basson, Violoncello und Organo unter dem Autornamen Torelli[1], mit andern Worten ein Konzert, ganz in der üblichen Art: im ersten und dritten Satze konzertiert die Trompete, im Mittelsatz, einem von Adagiotakten umrahmten Presto, die Solovioline. Man ahnt schwerlich, daß dieses brillante Kirchen-Konzertstück die Einleitungssinfonie zu Pertis eben erwähnter Oper »Nerone fatto Cesare« aus dem Jahre 1693 ist[2]. Bei der Übertragung ins Konzert hat das Original sich charakteristische Änderungen gefallen lassen müssen: es schreibt weder im Mittelteil ein ausdrückliches Solo vor, noch kennt es eine zweistimmige Führung der Violinen im letzten Satze und dessen Bezeichnung »Gigue«; beides sind Zutaten des Dresdener (?) Bearbeiters. Ein Verfahren wie dies lag im Grunde sehr nahe und wird durch das Vorhandensein zahlreicher selbständiger, als Opernsinfonien sich ausweisender Instrumentalstücke auf deutschen Bibliotheken bestätigt. Noch Händel pflanzte einige seiner Ouverturen in den Konzertsaal um, während Telemann zweien seiner Opern umgekehrt ein »Concerto« für Prinzipalvioline voranschickt[3]. Scheibe sagt von den Opernsinfonien aus:

> »Ungeachtet sie eigentlich ihren Ursprung der Oper zu danken haben, so hat man sie doch keineswegs derselben allein gelassen, man hat sie vielmehr, wegen ihrer Schönheit, nicht nur zu allen Singstücken, auch außer dem Schauplatze, und also gar in die Kirche, und dann ferner auch, ohne Absicht auf einige Singstücke, bloß allein als ordentliche Instrumentalstücke, und also in der Kammer

---

1 Sign. Cx 991.

2 Hofbibliothek Schwerin.

3 C. Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, 1902, S. 55 und Notenbeilage Nr. 7.

mit nicht geringem Nutzen und Vergnügen anzuwenden gewußt«.[1]
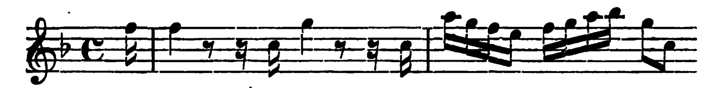
Stradellas, Scarlattis, Bononcinis, Gasparinis, Lottis, Caldaras quartettistische Opernsinfonien nähern sich dem Konzert ebenso wie Händels italienische Ouverturen oder — in ähnlichem Sinne — Bachs große Kantateneinleitungen. — Die venezianische Sinfonie in ihrem rhapsodisch-programmatischen Charakter war zu eng mit der nachfolgenden Handlung verschmolzen, als daß sie eine Loslösung und Versetzung ins Konzert hätte vertragen können. Sie war und blieb Einleitung, selbst als Rosenmüller in seinen Sonaten sie für die Kammermusik zu verwerten suchte. Allerdings nahm sie allmählich auch das konzertierende Element für Streichinstrumente in sich auf, wie eine im echt venezianischen Gewand einherschreitende »Sinfonia di S. Cassano« mit vier konzertierenden Violinen von Fr. Gasparini beweist[2]. Recht heimisch fühlte sie sich auf dem Podium nicht; wichtiger wird der Geist, der in ihr lebt und der in Corellis und verwandter Meister Kirchen-Konzerten wieder auftaucht. Mehr Glück hatte die französische Ouverture, die sich ebenfalls des Konzertierens nicht entschlagen konnte. Wenn Mattheson warnt »dabei eine gewisse Masse zu halten, damit man nicht die eigentliche Beschaffenheit der Ouverture überschreitet und aus einer französischen Schreibart in eine italienische Schreibart verfällt«[3], so berührt er auch in dieser Formgattung den springenden Punkt: mit der »eigentlichen Beschaffenheit der Ouverture« ist eben ihr Einleitungscharakter gemeint, den sie nirgends verleugnet. In diesem Sinne bleibt sie das Charakteristikum der französischen Instrumentalsuite und läßt sich selten allein sehen.

Anders die neapolitanische Sinfonie, die Scarlatti zum Typus erhob. Die behenden Rhythmen der Kammersonate mit der Vollstimmigkeit der Kirchensonate vereinigend, lauschte sie der venezianischen die scharfen Kontrastwirkungen ab, verzichtete aber von vornherein auf ein Programm, indem sie einfach zum Bühnenspiel einlud, ohne Rücksicht auf dessen Komik oder Tragik. Es kristallisierte sich daher eine gewisse Grundform heraus, deren Vorteile dem scharfblickenden Italiener nicht entgingen, weil er in ihr die Hauptmomente seines Fühlens und Handelns, Leidens und Freuens ausgesprochen fand. Sinfonien, die ihrer Streicher- und Bläserkunststückchen wegen öffentlichen Anklang gefunden — was bei den gutgeschulten, voll-

---

[1] Der kritische Musikus, 1740, 69. Stück.
[2] Kgl. Bibliothek Dresden. Sign. Cx 328.
[3] Neu Eröffnetes Orchester, 1713, S. 170.

zählig besetzten Opernorchestern unter der Komponisten Leitung gewiß nicht selten geschah —, nahm man und benutzte sie als Eröffnungsstück einer der vielen »accademie domestiche«, deren Festcharakter die »gearbeitete« da chiesa-Sonate ebensowenig entsprochen hätte, wie die heitere Kammersonate, die erst im Verlaufe des Konzertes am Platze war. Bei dem Fleiße der Gelegenheitsschreiber und der Vorliebe für Premièren wird man sich mit mehrfachen Wiederholungen ein und desselben Stückes nicht begnügt und bald genug von einer bloßen Übertragung in den Konzertsaal, der sehr oft in die Kirche verlegt wurde, emanzipiert haben. Torellis Sinfoniewerk op. 5 ist ein Beispiel, wie man bemüht war, bei den für den Konzertvortrag bestimmten Stücken die leichte Opernmache durch solide, kunstvolle Arbeit zu ersetzen. Albinonis Sinfonie zu »Engelberta« (1690)[1] mit dem Thema



unterscheidet sich lediglich durch ihre oberflächliche Faktur von seinen frühesten Intrumentalkonzerten, die ihrerseits wieder häufig den robusten Ton der Opernsinfonie anschlagen.

Mit der italienischen Sinfonie vollzieht sich mithin dasselbe, was mit der französischen Ouverture geschah: beide gehen in der Kammermusik auf. Während die letztere aber bald ein selbständiges Weiterleben aufgibt[2], verdichtet jene sich zum Instrumentalkonzert und lebt als solches fort, ähnlich wie später die klassische Ouverture, durch Beethoven, Mendelssohn fortgebildet, den Weg in den Konzertsaal fand.

Auf Grund einer Bemerkung Quantz'[3] soll Giuseppe Torelli der erste gewesen sein, der »Konzerte« schrieb, d. h. also für die Veranstaltungen der philharmonischen Akademie zu Bologna, die der Sitte der Zeit gemäß ebenso häufig kirchlichen wie weltlichen Charakter trugen, in diesem Sinne einleitende Festsinfonien setzte mit Anwendung alles dessen, was bisher in Oper und Festsaal als musikalisch wirksam erprobt war, also auch des Solospiels. Er vollzog damit, was längst geübt wurde, mit dem Unterschiede, daß er Persönlichkeit genug besaß, seinen Schöpfungen den Stempel der Originalität aufzudrücken.

---

[1] Kgl. Bibliothek Berlin.

[2] s. H. Riemanns Aufsatz im Musikalischen Wochenblatt, Leipzig 1899, S. 63.

[3] a. a. O. S. 294.

Das Eigentümliche der ersten »Konzerte« besteht nun in einem Verzicht aufs Solospiel; sie begnügen sich mit dem Wechselspiel der beiden vorläufig noch mehrfach besetzten Violinen; es sind quartettistische Konzertsinfonien im engeren Sinne. Allmählich wagen sich kleine Soli hervor in Gestalt kurzer, vermittelnder Passagen. Sie wachsen und schmiegen sich der Form in dem Grade an, daß sie schließlich zur Hauptsache, zum Mittelpunkt des Ganzen werden: das Solokonzert ist erreicht. Mit Heranziehung der Versuche, die man bereits von der Mitte des Jahrhunderts ab mit der Kombination zweier oder mehrerer konzertierender Instrumente unternommen, gliedert sich die Konzertliteratur der in Frage kommenden Periode in folgende drei Gattungen, nach denen die Untersuchung sich des Weiteren zu richten hat:

1. Konzerte ohne heraustretende Solopartie (Konzertsinfonien),
2. Konzerte mit mehr als einer Solopartie (Concerti grossi),
3. Konzerte für ein Soloinstrument.

II. Abschnitt.

1. Kapitel.

Die Konzertsinfonie.

Die vorangegangene Untersuchung war bemüht, die zahlreichen Fäden, die sich von der musikalischen Praxis des 17. Jahrhunderts zum Instrumentalkonzert des folgenden hinüberspannen, zu sammeln und in einen Knotenpunkt zu vereinen. Sie versuchte nachzuweisen, wie Kirche, Kammer und Oper, jedes nach seiner Art, dazu beitrug, den konzertierenden Stil auszubauen oder die Lust an ihm zu mehren, hob auch hervor, welchen bestimmenden Einfluß fürstliche und adelige Auftraggeber und Konzertgesellschaften auf seine Entwicklung hatten. Die aufgestellte Dreiteilung ergab sich danach als eine durch den historischen Verlauf der Bewegung selbst angezeigte. Das Concerto grosso mit seinem chorischen Wechselspiel bleibt mit der Musik des 17. Jahrhunderts innerlich und äußerlich am engsten verknüpft, während das reine Solokonzert neue Bahnen einschlägt und schließlich als Sieger aus dem fast hundertjährigen Evolutionsprozeß hervorgeht. Durchgangsstadium für beide wird die Konzertsinfonie, die wir trotz ihres nicht langen Lebens als selbständige Gattung immerhin als den dehnbaren

Rahmen ansehen können, in dem sich die Formoperationen der Folgezeit abspannen. Sie muß uns daher am nächsten beschäftigen.

Es ist hier nicht der Ort, den historischen und biologischen Faktoren nachzuspüren, die bei der Zerstörung des venezianischen Opernideals tätig waren. Das Schauspiel seines Verfalls im großen zeigt im kleinen das veränderte Wesen der Opernsinfonie. Will man sich den Umschwung ihres Charakters innerhalb weniger Jahre vergegenwärtigen, so greife man zu Pertis *Rosaura*-Sinfonie (1689)[1], die noch völlig den alten kontrastreichen Typus der Programmsinfonie aufweist, sich höchstens durch Vorliebe fürs konzertierende Spiel in den Mittelgliedern von der älteren unterscheidet, und halte dagegen Scarlattis Sinfonien zu »Il Prigionero fortunato« (1698) oder zum Oratorium »Sedecia« (1706). Die jubelnde Weltfreudigkeit, der funkelnde Glanz, der hier von der konzertierenden Prinzipalvioline, dort von den Trompeten ausgeht, scheint eine neue, anders fühlende Generation zu bedingen: neapolitanische Heiterkeit! — neben der freilich Scarlattis Talent, in großen abgeschlossenen Instrumentalformen zu denken, viel wichtiger wird. Schon seine *Rosaura*-Sinfonie[2] (ca. 1690) trägt eine gewisse Abgrenzung und Einheitlichkeit der Teile zur Schau. Das einleitende Grave mit folgendem Fugato ist noch aus der Kirchensonate stehen geblieben; sein Fehlen in späteren Stücken gleicher Gattung läßt sich leicht aus einer Verkümmerung des ersteren und dadurch postulierten Ersetzung des letzteren durch einen homophon gehaltenen Allegro-Anfang erklären. Was aber die neue Form der neapolitanischen Sinfonie vor allem fruchtbar macht: die Möglichkeit einer thematischen Entwicklung mußte gerade dem Konzertstil höchst willkommen sein, zu dessen ersten Lebensfragen ja thematische Abgrenzung von Tutti und Solo gehörte. Die neue Sinfonie forderte in ihren raschen Sätzen durchschnittlich lebhaftere Zählzeiten und weitere Periodisierungen und brachte damit jenen langsamen Harmoniewechsel, jenes billige Ausnutzen gebrochener tonischer Dreiklänge am Anfang auf, dem wir bei den besten Komponisten der Schule in Sinfonie und Konzert als etwas Schematischem begegnen. War einmal die zyklische Verbindung von zwei Allegrosätzen mit einschließendem Adagioteil als Norm festgestellt, so ergab sich ohne Schwierigkeit für jeden ein typisches Bild: zum einleitenden, gewichtig im geraden Takt daherschreitenden Festsatz gestaltete sich der erste, Vertreter des sanften,

[1] Hofbibliothek Schwerin.
[2] Neudruck in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

elegischen Temperaments wurde der zweite, während im letzten ein ungezwungener, oft burlesker Frohmut die Stimmung der beiden anderen nach Seiten des Humors glücklich ergänzen konnte. Alle drei Einzeltypen gingen auf die Konzertsinfonie über, der sich dabei ein um so weiteres Stimmungsgebiet auftat, als sie nicht gezwungen war, wie die Operneinleitung, ausschließlich den freudigen Gesamtcharakter auszuprägen. Das dort verpönte Moll wird hier mit Vorliebe benutzt und die Gelegenheit, sich ohne Nebenrücksichten breit entwickeln zu können, nach jeder Richtung hin wahrgenommen. Ihr Bestimmungsort ist in erster Linie die Kirche[1].

Als Aufbauschema für die Ecksätze gilt in der Hauptsache der dreiteilige Satztypus: das Zurückkommen aufs Anfangsthema in der Dominante und seine Wiederholung am Schluß in der Grundtonart. Modifikationen, z. B. Weglassung des Mittel- oder Schlußgliedes, bilden Ausnahmen. Wie man sieht, liegt darin die Architektur des Solokonzertes vorgebildet. Obwohl ein festes Verhältnis von konzertierenden Parten und Ripienstimmen in der ursprünglichen Konzertsinfonie nicht besteht — der Satz ist rein quartettistisch und schließt Bläserbeteiligung aus —, wirkt dennoch die einmütige Sammlung der Instrumente auf den Themengruppen stets ebenso deutlich als Tutti, wie das konzertierende Figurenspiel der beiden Violinen (oder nur ersten Violine) in den Zwischenräumen als solistische Einlage. Die Bezeichnung »Concerti« wird man in den meisten Fällen berechtigt finden.
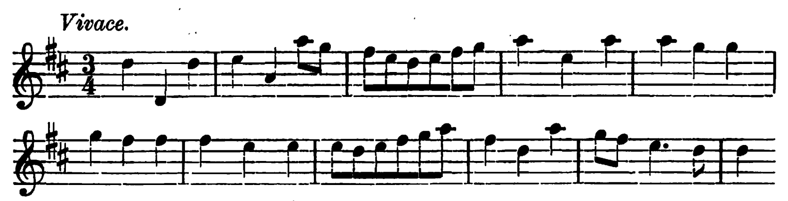
Sehen wir uns an, was der Musikalienmarkt des ausgehenden 17. Jahrhunderts an Konzertsinfonien vorlegte.

Nachdem F. Pratichista im Jahre 1666 »Concerti armonici di Correnti e Balletti a 3« veröffentlicht — kleine Balletsätze, die den Titel kaum rechtfertigen —, und M. Uccellini in seinen »Sinfonici Concerti, Brieni e facili« (1667) wenigstens hier und da in Violinsoli das Konzerthafte hervorgekehrt[2], vergehen nahezu zwei Jahrzehnte, ehe der Name Konzert in seiner vollen Bedeutung als Gattungsbezeichnung aufgenommen wird von Giov. Bononcini (Sohn), der 1685 ein Instrumentalwerk schrieb »Concerti da Camera

[1] Für diese hier zum erstenmal gesondert behandelte Instrumentalgattung wurde der Name »Konzertsinfonie« eingeführt, da er neben dem neu hinzutretenden Charakteristikum des Konzerthaften gleichzeitig auf den Unterschied von der älteren vielstimmigen »Sonata« deutet und die kirchliche Bestimmung hervorhebt.

[2] Die bei Sandberger a. a. O. S. XLIX citierten »Concerti e Balletti« M. Cazzatis aus dem Jahre 1667 existieren nicht; »Concerti« dürfte als Druckfehler für »Correnti« aufzufassen sein.

a 3, due Violini e Violone, con il Basso Continuo per il Cembalo. op. 2. Bologna 1685«. Exemplare desselben sind nicht mehr aufzufinden. Der Inhalt wird, wie der der »Trattenimenti da Camera à tre« aus demselben Jahre und Pirro Albergatis 1702 erschienener »Concerti varii da camera. op. 8. Modena«, aus Tanzsuiten bestanden haben mit Anlehnung an ähnliche Arbeiten des Vaters; prinzipielle Neuerungen dürfte es als Werk eines Dreizehnjährigen also ebenfalls nicht bieten. Die folgenreichsten Kompositionen der Zwischenzeit gehören wiederum nicht der Kammer, sondern der Kirche an; ich meine die seit 1660 sich mehrenden Sonaten und Sinfonien mit obligater Trompete. Ausgezeichnete Vertreter dieses Instruments scheint die S. Petronio-Kapelle zu Bologna besessen zu haben, denn unter den Komponisten stehen ihre Mitglieder bei weitem obenan: Maurizio Cazzati (Sonate à 2, 3, 4 e 5. op. 35. Bologna 1665), Andrea Grossi (Sonate à 2, 3, 4 e 5. op. 3. Bol. 1682), Giov. Bononcini (Sinfonie à 5, 6, 7 e 8. op. 3. Bol. 1685), Domenico Gabrielli (handschriftliche Sinfonien), Gius. Aldrovandini (desgl.), Gius. Torelli (desgl. aus dem Jahre 1690 und später). Grossis Sonaten zeigen unter den älteren die fortgeschrittenste Faktur. Sobald die Violinen das homophon harmonisierte Hauptthema z. B. der elften



vorgetragen, übernimmt es notengetreu die Trombe, spinnt es in fröhlichen Sechzehntelfiguren abwechselnd mit jenen weiter und schließt mit einer dritten Wiederholung. Vorsatz, Durchführung, Nachsatz liegen also hier vollständig ausgebildet vor. Oft übernimmt das Blasinstrument einen ganzen Satz allein mit Begleitung der Orgel, wie in Bononcinis Sinfonie Nr. 9, die in 62 Takten ein munteres Duett der beiden Trompeten durchführt, oft wirft es nur kurze, dem Hauptthema entnommene Motive dazwischen. Ein Blick auf Cazzatis hübsche Sonate »La Bianchina« genügt, die unabhängige Stellung dieser Sinfonien von der allerdings gleichzeitig auftauchenden Opern-Trompetensinfonie zu erkennen. Weder Sartorios Sinfonie in »Adelaide« (1672), noch Pallavicinos temperamentvollere Einleitung zu »Diocletiano« (1676) erreichen jene was Ausdehnung und kunstvollen Aufbau betrifft: die Kirche verlangte große Formen.

Solche trafen wir schon früher in Albricis und Furchheims Trompetensinfonien aus den fünfziger, treffen wir später in Joh. Heinr. Schmelzers und Bibers Festsonaten mit Trompete aus den sechziger und siebziger Jahren an. Überlegt man, daß die Trompete schon im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts — das verschwindende Cornett ersetzend — als Soloinstrument in der Kirche auftaucht (vergl. Fantinis Werk), so kommt man zur Einsicht, daß die venezianischen Opernsinfonien möglicherweise nicht der lehrende, sondern der lernende Teil gewesen.

In der Anordnung dem strengen Bau der Kirchensonate folgend, bilden diese Sinfonien namentlich im Prinzip ihres Konzertierens die direkten Vorläufer des Konzerts. Man hatte nur nötig, die Blasinstrumente durch Violinen zu ersetzen, einen Fall, den schon Cazzati zuläßt, wenn keine Trompete zur Stelle. Unter allen selbständigen Sinfonien dieser Periode, welche neben dem Konzertelement und quartettistischer Streicherbesetzung die fortgeschrittene Gestalt der durch Torelli begründeten typischen Konzertsinfonie aufweisen, ist mir die Einleitung zum Oratorium »Maddalena pentita« des Modeneser Kapellmeisters Antonio Giannotti aus dem Jahre 1685 als eine der frühesten bekannt[1]. Wir haben im ersten Allegro die ausgebildete spätere Sinfonieform vor uns mit einheitlicher Thematik, Exposition, Durchführung und Rückkehr zum Anfang. Deutlich hebt sich das Konzertwerk der beiden Violinen von den Tuttis ab, die — ganz wie in Vivaldis Konzerten — ihre reizvollen Motive dazwischen werfen. Daß wir die Konzertform in so ausgebildeter Gestalt in einer Oratoriensinfonie, noch dazu bei einem im Übrigen völlig venezianisch beeinflußten Tonsetzer finden, gibt künftiger Forschung einen Fingerzeig, wo sie die erwünschten Mittelglieder zwischen venezianischer und neapolitanischer Sinfonie zu suchen hat. Ziemlich lückenlos wäre die Metamorphose in Giac. Pertis Instrumentalwerken nachzuweisen, dessen Schaffen beide Stilperioden umfaßt. Seine 16 erhaltenen instrumentalen Messenvorspiele[2], wohl aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts stammend, sind nicht nur Zeugnisse für den bisher fast unbekannt gebliebenen Brauch, das Hochamt mit einer selbständigen Instrumentalsinfonie einzuleiten[3], sondern zeigen auch, wie die Kirchen-

---

[1] Biblioteca Estense zu Modena.

[2] Handschriftlich (teilweise wohl autograph) im Archiv von S. Petronio zu Bologna. Sie tragen sämtlich die Überschrift »Sinfonia avanti il Chirie (la Missa)« mit Angabe der Tonart und zu welcher Messe sie gehören.

[3] Das scheint auch in außeritalienischen Ländern katholischer Konfession üblich gewesen zu sein, denn der Brüsseler Hofkapellmeister Pietro A. Fiocco

musik fortgesetzt der Sammelpunkt aller außerhalb gewonnener formaler und praktischer Errungenschaften bleibt. Pertis Sinfonien, die seiner zahlreichen Oratorien eingerechnet, sind Konzertsinfonien. Quartettistisch angelegt, mit und ohne Soli, schwankt ihre Satzzahl zwischen 1 und 3. Venezianische, französische, neapolitanische Muster wechseln ab, letztere überwiegen. Möge man nun diese und Stücke wie Colonnas frische Sinfonie zum »Mose« (1686) oder Albergatis mit Violinsoli gewürzte Einleitung zu »Il Convito di Baldassaro» (1691) immerhin als Ausnahmen betrachten, sicher ist, daß die bologneser Oratorienschule bis zum allgemeinen Bekanntwerden Scarlattischer Opern viel zur Aufnahme des Konzertstils in der reinen Instrumentalmusik mit beigetragen. Konsequent verfuhr erst der Veronese Giuseppe **Torelli**, dem wir zwar keineswegs die Ehre eines Erfinders, wohl aber eines Bahnbrechers in der betreffenden Kompositionsweise zugestehen müssen[1].

---

setzt einer seiner Messen (Kgl. Bibl. Berlin Mns. 444) eine französische Ouverture voraus, ein Brauch, den Lesueur fast ein halbes Jahrhundert später vergebens wieder einzuführen suchte. Nach Burneys Zeugnis (Tagebuch einer musikalischen Reise etc. 1772, S. 167) wurde die Messe später auch mit einer konzertierenden Sinfonie beschlossen. Auf diese Weise erklärt sich zum Teil der fast unbegreiflich scheinende Verbrauch von instrumentaler Kirchenmusik in Italien im 17. und 18. Jahrhundert.

[1] Über Torellis Leben fließen die Quellen spärlich. Fétis stellt, zum Teil nach Walthers Lexikon, die Hauptdaten fest. Sandberger (a. a. O. S. XII) korrigiert beide, indem er auf Grund von Zahlungslisten im Archiv von S. Petronio zu Bologna, wo T. unter Giov. P. Colonna und Giac. Perti von 1686—1695 als »suonatore di Violetta« tätig war, nachweist, daß er nicht in Ansbach, sondern in Bologna, wohin er bereits 1701 wieder zurückgekehrt, 1708 gestorben ist. Dem kann ich eine wichtige neue Notiz hinzufügen. Das Liceo musicale zu Bologna bewahrt drei Briefe seiner Hand an Perti, aus denen hervorgeht, daß Torelli sich in den Jahren 1695 und 1700 in Wien aufgehalten. Der erste: »Vienna li 16. Dicembre 1695« datiert, kündigt dem Adressaten des Autors und seines Freundes Pistocchi Ankunft daselbst an und bespricht die Dedikation einer Pertischen Kantate an den Kaiser. Im zweiten »Vienna li 17. Febraro 1700« heißt es u. a.: »heute Abend wird eine Oper Pistocchis [wohl Le rise di Democrito!] hier aufgeführt. Ich selbst habe ein Oratorium komponiert, welches man in der Fastenwoche in der Kaiserlichen Kapelle singen wird; möchte Gott, daß ich damit Erfolg habe, denn ich gab mein Bestes darin ...« Andeutungen über den Charakter seiner Stellung finden sich weder hier noch im dritten Schreiben vom 24. März 1700; doch scheint er in nahen Beziehungen zur Hofkapelle gestanden zu haben, wie die freundschaftliche Hochachtung bezeugt, die er dem derzeitigen Kapellmeister Pancotti entgegenbringt. In Wiener Akten fehlt jegliche Spur. Allem Anschein nach blieb der gehoffte Erfolg des Oratoriums, falls es überhaupt aufgeführt wurde, aus und eine definitive Anstellung erfolgte nicht. Auf diese Weise erklärt sich der völlig veränderte Stil des dritten, offenbar unter seelischer Depression geschriebenen Briefes mit den Zeilen »Wenn es Gott gefällt, werde ich Wien·

Torelli begann seine Laufbahn, wie jeder junge Instrumentalkomponist der Zeit, mit der Herausgabe einer Sammlung Triosonaten, in der er Talent und Schule zugleich nachwies. Schon dies für die Kirche[1] bestimmte op. 1 (1686) verrät in einigen elegant geführten Soli der beiden Violinen (in Nr. 8 sogar ohne Orgel mit Violoncellbegleitung) den angehenden Konzertkomponisten. Op. 2 enthält unter dem Titel »Concerto da Camera« Tanzsätze, Stücke von außerordentlich zarter, ansprechender Melodik; Giguen und Correnten bilden abwechselnd die Mittelsätze, Allemanden und Balletti beginnen, Sarabanden, Gavotten oder Menuets schließen. Das als op. 4 erschienene »Concertino per Camera« für Violine und Violoncell überrascht weniger durch das streng durchgeführte Prinzip der Dreisätzigkeit als durch die Heranziehung freigestalteter Sätze im Kirchencharakter: jede Suite wird durch ein Preludio oder eine feierlich-ernste Introduzione eingeleitet. Kammersonaten wie diese, in denen die Violine zum Violoncell konzertiert, finden sich von jetzt an häufig. Gius. Jacchini (op. 3, 1697), Michelletti (op. 4, 1698), Gius. Aldrovandini (op. 4, 1703), Manfredini (op. 1, 1704) folgen mit mehr oder weniger wertvollen »Concertini« oder »Concerti per Camera a Violino e Violoncello« und steigern durch lebhafte Führung der Stimmen Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der beiden Instrumente[2].

Zwischen den Kammerkompositionen op. 2 und op. 4 Torellis stehen als op. 3 »Sinfonie a 2, 3 e 4 istromenti« (Bologna 1687),

---

verlassen und nach Bologna kommen, vorher auf Grund eines Gelübdes Loreto besuchen und dann während des Sommers die Wasser von S. Marino trinken, die mir die Ärzte gegen die vermaledeite Hypochondrie und Melancholie empfohlen.« — Sein Aufenthalt in Ansbach scheint von nur kurzer Dauer gewesen zu sein. Sicher ist, daß er 1698 daselbst als Konzertmeister angestellt war. [Vgl. die unten S. 32 Anm. 1 angeführte Stelle aus der Dedikation des op. 6 und die von J. G. Walther (Lexikon) bezeugte Schülerschaft Pisendels.] Die häufige Abwesenheit des jungen Markgrafen Georg Friedrich und seines Hofes von der Residenz sowie zunehmende Kriegsunruhen werden einen sicheren Boden für die Entfaltung einer ersprießlichen künstlerischen Tätigkeit nicht geboten haben. (s. J. Meyers Aufsatz »Georg Friedrich, Markgraf zu Brandenburg-Ansbach« in den Sonntagsbeilagen Nr. 7 u. 8 der »Norddeutschen allgem. Zeitung« 1892.) Meine in Ansbacher Archiven angestellten Nachforschungen über die dortige Hofmusik um 1700 blieben ohne Resultat. Torellis gedruckte Werke besitzt das Liceo musicale zu Bologna.

[1] Nicht für die Kammer, wie Fétis und Riemann angeben.

[2] Aus dem Umstande, daß von den genannten Werken stets nur zwei Stimmen, Violine und unbezifferter Cellobaß, existieren, ist auf den Wegfall der sonst üblichen Cembalobegleitung in diesem Falle zu schließen. Andernfalls hätte man keinen Grund gehabt, den Namen »Sonata« fallen zu lassen. Siehe dazu Sandberger a. a. O. S. XXXV.

Kirchensinfonien für Streicherchor und Orgel, ebenfalls mit Soli durchsetzt. Voller Bedeutung ist das folgende Werk »Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro. op. 5. Bologna 1692« für Streichquartett mit Violone, Tiorba und Orgel, da hier zum ersten Mal eine bewußte Scheidung zwischen Sinfonie und Konzert vorliegt. Für die »Konzerte« wird eine vierte Stimme, die Viola, verlangt, die »Sinfonien« begnügen sich mit der Triobesetzung. Bezeichnenderweise fügt auch der Brescianer Giuglio Taglietti dem Titel seiner 1699 publizierten »Concerti a quattro« (op. 4) den Zusatz »con Viola obligata« bei, ein Zeichen, daß sie vorher gewöhnlich »a bene placito« gedacht war. Derselbe hatte bereits 1699 eine mit Torellis übereinstimmende Konzertsammlung zu Venedig veröffentlicht: »Concerti a quattro e Sinfonie a tre, due V. V. e B. C.«[1] Der Unterschied der beiden Arten liegt nicht im Formalen, denn Torelli wie Taglietti setzen drei- und viersätzige Bildungen ohne Wahl nebeneinander, sondern in der Schreibweise: die Sinfonien folgen dem alten gebundenen Kirchenstil, der die Bevorzugung eines Partes vor dem andern nicht kannte, die Konzerte der neuen Konzertmanier, so daß gleichsam die musikalischen Grundanschauungen zweier Jahrhunderte hier zusammentreffen. Soli erscheinen nirgends, auch in den Konzerten nicht[2], aber der virtuose Glanz ihrer Oberstimme, zu der die drei anderen Stimmen in ein begleitendes Verhältnis treten, häufig in Viertelbewegung, scheidet sie augenfällig von den Sinfonien. Schon hier treffen wir auf Sätze, die vom Stile der bisher üblichen mehrstimmigen Instrumentalmusik beträchtlich abweichen. Hatte diese ihre Aufgabe darin gefunden, ein reiches Gewebe von Stimmen mit den Mitteln polyphoner Schreibart eng zu verflechten und möglichst pausenlos von Anfang bis Ende durchzuführen, mit anderen Worten: stand die allgemeine Ausdrucksweise (auch in der Kammermusik) trotz steten Hervorquellens neuer individueller Züge noch immer unter dem Drucke des Dogmas von der gleichwertigen Stimmführung, so bringt Torelli jenes frei rhapsodische Element hinein, das statt des Auftürmens von Stimmeneinsätzen charakteristische homophone Thematik und damit die Melodiebildung in der Oberstimme pflegt.

---

[1] Von Luigi Taglietti rühren her »Concerti a quattro, Sinfonie a tre e Sonate a tre e quattro Violini col B. C.« op. 6. (Venedig, Amsterdam.)

[2] In der Vorrede heißt es: »Se ti compiaci suonare questi Concerti, non ti sia discaro multiplicare tutti gl'Instrumenti, se vuoi scoprire la mia intenzione«, d. h. es wird Chorklang, auch in den ersten Violinen, gefordert; eine Bemerkung, die der Autor gewiß unterlassen hätte, wenn sie sich von selbst verstanden.

Bei aller Strenge und Konsequenz im Aufbau bleibt seine Hauptsorge nicht die künstliche Anordnung der Stimmen, sondern das Schaffen einer ruhigen melodischen Linie und deren logische Fortspinnung. Das Werk, durch welches er nach dieser Richtung hin epochemachend gewirkt hat, sind seine 1698 in Augsburg erschienenen »Concerti musicali. op. 6«. Sie fallen in die Zeit seiner Ansbacher Dienstjahre und wuchsen aus den Anregungen heraus, die er von deutscher Kunst und deutschen Künstlern empfangen[1]. Der Inhalt besteht aus zwölf Kirchenkonzerten (für Streichquartett und Orgel), deren Dreiteiligkeit: Allegro — Adagio — Allegro gewichtiger als die der vorangegangenen Stücke an die Opernsinfonie gemahnt. Kleine Unregelmäßigkeiten weisen Konz. 4, 8, 10 auf, die vor den Hauptsätzen kurze Adagioeinleitungen tragen, und Konz. 1 und 5, in denen die langsamen Teile episodisch behandelt sind.

Hier lösen sich gelegentlich die ersten größeren Soli der Prinzipalvioline ab. Daß es sich dabei um etwas Neues handelte, ergibt sich aus dem Passus der Vorrede »Merke, daß dort, wo du in einem Konzert *solo* geschrieben findst, eine einzige Violine zu spielen hat. Beim Übrigen kannst du die Stimmen verdoppeln oder auch mit drei oder vier Instrumenten besetzen«[2]. Im Grunde genommen war es nichts Neues. Aber auf die Art, wie die Soli hier als integrierende Bestandteile des Ganzen auftreten, durfte Torelli stolz sein. Aus der Spärlichkeit der angebrachten Soli (Konz. VI. I. 8, 12, 12 Takte; II. 12, 20 Takte, Konz. X. I. 8, 4 Takte; Konz. XXII. I. 12, 20 Takte; III. 10, 6 Takte) läßt sich auf eine gewisse Reserve des Autors dem Publikum gegenüber schließen, die freilich bald genug bei ihm in Wegfall kommt. Die meisten der Konzerte begnügen sich mit der durchweg voll besetzten Vierstimmigkeit, sind also Konzertsinfonien im wahren Sinne. — Der Geist, der in dem Werke lebt, ist, wie schon der des vorigen, ein zweifacher. Kommt einerseits die Würde, das Pathos der alten Kirchensonate noch einmal zum Ausdruck, so regt sich anderseits der Geist der anbrechenden neuen Zeit mächtig, der Zeit, die dem Streichquartett, der Sinfonie zueilt. Ein gesunder, kräftiger Naturtrieb spricht aus Themen und Rhythmen, ein Pochen auf die

[1] In der Dedikation an die Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg gesteht er: »Maggior impulso ancora mi ha acresciuto il trovarmi pregiato della servitù attuale per Maestro di Concerto del Serenissimo Margravio di Brandenburg-Anspack.« s. Sandberger a. a. O. S. XLIX.

[2] »Ti averto, che se in qualche concerto troverai scritto solo, dovrà esser suonato da un solo Violino. Il Rimante poi fà duplicare le parti etiamdio trè o quattro per stromento.«

eigene Kraft aus den kurzen aber ausdrucksvollen Soli, dabei ein Sinnen und Schwärmen in den cantablen Partien — Gegensätze, so recht im Sinne des Aufklärungszeitalters. Und wie im Prinzip auf ein freies Sichgeben losgeschritten wird, so bilden auch die spontanen Äußerungen des Individuums willkommene Anknüpfungspunkte; waren hier doch weder Tanzbezeichnungen zum Anlehnen gegeben wie früher, noch Analoga aus der Vokalmusik, noch direkte programmatische Beziehungen. Kein anderer Endzweck als der musikalischer Erbauung lieferte dem Komponisten das Phantasiematerial, und ein allgemeiner poetischer Impuls, mitgenommen aus dem regen Treiben der Außenwelt, aus den bunten Szenen der Oper, genügte zur Objektivierung eines musikalischen Grundgedankens. Die Instrumentalmusik steht auf ihrem eigensten Boden, daher Torelli einfach darüber schreibt »Musikalische Konzerte«.

Um das musikalische Gefüge der Stücke kennen zu lernen, genügt die Analyse zweier derselben. Das eine (Nr. 2 *E*moll), der Gattung der reinen Konzertsinfonie angehörend, beginnt mit einem wuchtigen, die Tonart durch die Harmonieschritte I—V—I breit hinlegenden Thema, aus dem sofort ein rhythmisches Motiv losgelöst und über Modulationen und Trugschlüsse hinweg nach *G*dur und *H*moll fortgesponnen wird. Die erste Violine nimmt es auf, die drei andern Instrumente antworten, es kommt zum Höhepunkt. Leise ebbt die Stimmung ab und verliert sich auf einer phrygischen Kadenz in *E*dur, neben der sich das um drei Schlußtakte vermehrte da Capo des Anfangsteils etwas unvermittelt ausnimmt[1]. Im Adagio heben beide Violinen einen ausdrucksvollen, auf Nachahmung gestützten Gesang in *G*dur an, zu dem Bratsche und Baß in wenig unterschiedlicher Stimmführung die Grundlage bilden, so daß das Ganze etwas Triohaftes bekommt. Im temperamenterfüllten Presto — zweiteilig wie der erste Satz — tritt die erste Violine teils selbständig konzertierend, teils mit ihrer Partnerin rivalisierend auf. — Unverkennbar heitere Stimmung atmet das zwölfte Konzert (*A*dur), in dessen Mitte der Solist steht. Er zeigt im mannigfach gebrochenen *A* und *E*dur Dreiklang, in sprunghaft geführten Achtelgängen eine bescheidene Fertigkeit, die im Schlußsatz, einer verkappten Gigue, infolge dankbarer Geigenfiguren eine gewisse Brillanz annimmt. Die Anordnung ist in beiden Sätzen die, daß jedem Tuttiteil ein Soloteil entspricht, also T—S—T—S—T, und zwar stehen die Tutti im Tonartenverhältnis I, I-V, VI-I bezw. I, V, IV-I,

[1] Man wird sich einen längeren Absatz oder eine kleine Kadenz als Überleitung zu denken haben.

während die Soli von den Tuttikadenzen aus verschieden modulieren, aber durch Korrespondenz ihrer Figuration das Gefühl der Einheitlichkeit und Symmetrie wachrufen. Als Mittelsatz steht ein Largo (*A*moll) im lapidaren Stile der Kirchensonate, nur wenige Takte lang, aber edel und rührend, namentlich durch die Echowirkung am Schlusse. Das imitierende Moment, obschon stark zurückgedrängt, ist in den Ecksätzen noch nicht völlig verschwunden, Torelli verschleiert es aber so viel als möglich, indem er die Stimmen begleitet einführt. Die alte Schreibweise ließ sich eben in der großen Musik nicht mit einem Schlage abtun; ihren Einfluß aufs Konzert verliert sie erst mit Vivaldi.

Zum Vergleiche mit Torellis Konzerten ziehen wir Giuglio **Tagliettis** bereits erwähnte »Concerti a quattro« (op. 4) vom Jahre 1699[1] heran. Da stehen Kirchen- und Kammerelemente, mit Überwiegen der letzteren, dicht beieinander wie die Aufstellung zeigt:
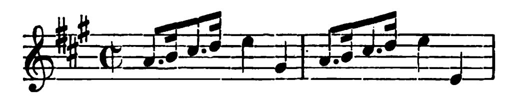
1. Allegro C — Grave C — Presto 3/8,
2. Allegro C — Grave 3/4 — Allegro 12/8,
3. Largo C — Allegro C — Largo C — Allegro 6/8,
4. Allegro 3/4 — Grave C — Presto 12/8,
5. Allegro, Presto, Allegro C — Grave 3/2 — Presto ¢,
6. Allegro 3/4 — Grave C — Presto ¢,
7. Posato e Adagio, Presto, Adagio C — Allegro C — Grave C — Presto 12/8 usw.

An Ernst und männlicher Größe bleiben sie hinter Torellis Arbeiten zurück, weisen aber dafür eine Fülle neuer Spielmanieren und Themenbildungen auf[2]. Obwohl nur ein einziges Mal und vorübergehend im 8. Konzert die Bezeichnung Solo und Tutti erscheint, tritt der erste Violinpart mit virtuosem Passagenwerk hervor, während die übrigen Instrumente rhythmisch begleiten. Sofern nicht, wie in einigen Schlußsätzen, Tanztypen vorliegen und vom Reprisenwesen Gebrauch gemacht wird, ist die Form der Sätze regelmäßig die dreiteilige, wie in Torellis *A*durkonzert. Vor den Hauptallegri der Konzerte Nr. 7 und 8 stehen einleitende Adagien, mit Prestotakten untermischt, in ihrer Knappheit an ähnlich aufgebaute der venezianischen Operneinleitung erinnernd, wie überhaupt der Geist der Oper unverkennbar aus Tagliettis Sätzen spricht. Rhythmen wie
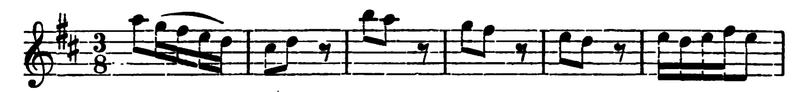
---

[1] Amsterdamer Druck auf der Universitätsbibliothek zu Upsala. Fétis a. a. O. citiert den italienischen Originaltitel »Concerti *o capricci* a quattro« etc.

[2] Ein Familienzeichen seiner ersten Konzertsätze sind sequenzenartig fortrückende Taktmotive am Anfang.



oder scherzose Einfälle wie
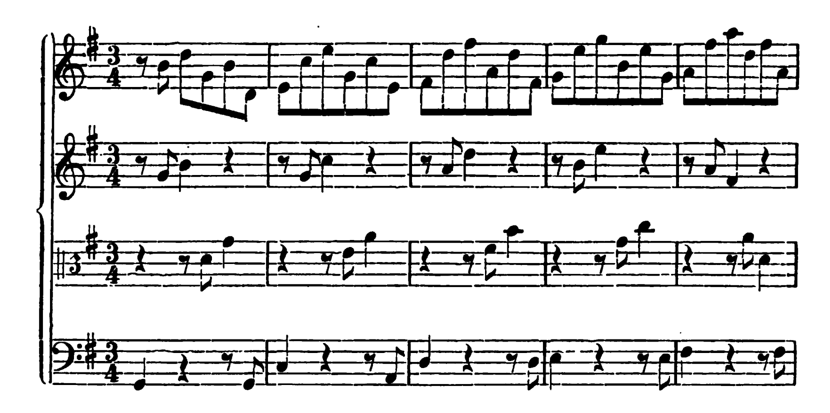


scheinen Bühnenbildern entnommen zu sein. Daneben stehen — ganz in Torellis Manier — Sätze elegischen, weichen Charakters, teils polyphon hymnenartig, teils die Melodie in der Oberstimme tragend, wie das Grave des siebenten Konzerts, dessen Führung bisweilen Ähnlichkeit hat mit Bachs Chor »Ich hatte viel Bekümmernis«. Im Ganzen, wie alle Stücke der Art, für den Kirchenvortrag bestimmt, werden einige vielleicht, besonders die dreisätzigen, der Kammer nicht ganz ferngeblieben sein[1].

Kirchensinfonien in reinstem Sinne sind Henrico **Albicastros** »XII Concerti a quattro, due Violini, Alto, Violoncello e Basso Continuo«. op. 7, Amsterdam s. d.[2], ihre ausnahmslose Viersätzigkeit und der häufige Gebrauch der Fuge zeigen das. Die von Torelli betonte Dreisätzigkeit wurde hiernach nicht als etwas dem Konzert Eigentümliches angesehen; kaum, daß es sich zu einem neuen Formprinzip durchgerungen, versucht man, die alte Scheidung von Kammer- und Kirchensonate vorzunehmen. Fugen mit vier realen Stimmen und solistisch behandelte Konzertstücke — zwei sich ausschließende Faktoren — wechseln ab. Die in Tagliettis op. 4 nur zweimal auftretenden, durch Tempokontraste gewürzten Einleitungssätze werden bei Albicastro zur Regel. Konzert 9 beispielsweise beginnt mit einem breiten Takte Adagio, an den sich ein tokkatenförmiges, auf dem *G*dur-Dreiklang basiertes Allegrospiel der Violinen schließt. Es mündet mit Trugschluß in ein Grave im $^3/_2$ Takt und kadenziert auf *D*. Eine zweite, der ersten entsprechende Adagiobewegung setzt ein, das Wechselspiel und Gravetempo wiederholen sich, letzteres, etwas länger ausgesponnen, leitet mit Halbschluß zur vierstimmigen Fuge über. Es findet sich sechs-, ja achtmaliger Tempowechsel in den Einleitungen; doch tritt das Manieristische dieses Verfahrens, das von den

[1] Fétis a. a. O. führt außer den beiden obengenannten zwei weitere Konzertwerke Giul. Tagliettis an, op. 7 und op. 11. Als fünftes ist hinzuzufügen »Concerti à 4. op. 13. Brescia 1713«. Ein viersätziges Konzert (Bdur) arrangierte Joh. Gottfried Walther für Orgel (Autograph in Berlin).

[2] Stadtbibliothek Hamburg. — Um 1703 erschienen.

Venezianern her bekannt ist, zurück hinter der originellen, stets interessanten Thematik, deren Vielseitigkeit an Vivaldi erinnert. Zeigt Albicastro sich in seinen Solosonaten als eminenter Violinspieler, so hat man in den Konzerten Gelegenheit, seinen Fleiß in der Kontrapunktik zu bewundern. Mehr Fleiß als Seele herrscht in den Adagien, die einer sinnlich schönen Melodik entbehren. Mit viel Freiheit aber bildet Albicastro das Begleitelement weiter, das unter Umständen so charakteristische Formen annimmt, z. B. im neunten Konzert:



daß sich die Frage aufdrängt, ob der konzertierende Violinpart nicht wirklich solistisch besetzt zu denken ist. Dem widerspricht die volle dreistimmige Orchesterbegleitung, welche nicht vor Ablauf des ersten Jahrzehnts des folgenden Jahrhunderts in Gebrauch kommt und selbst dann statt des starken Violone stets die Viola als Baß zu den Ripienviolinen gesellt. Vorläufig ist die Violine noch zu tonschwach, um einem größeren Streichkörper gegenüber imponierend aufzutreten; Orgel und Clavicimbel genügen nicht nur zur Begleitung kurzer Soli, sondern kommen auch dem Bedürfnis nach scharfer klanglicher Trennung beider Tonkörper entgegen. Als Beweis dienen die kleinen Solopassagen in Torellis besprochenem *A*durkonzert: sobald der Solist auftritt, schweigen die Ripienstimmen oder begleiten ausnahmsweise solistisch, was ihnen durch die Vorschrift *solo* deutlich gemacht wird. In den »Concerti a cinque« op. 1 Modena 1701 des Parmanesen Artemio **Motta**[1] wäre er durch den um eine Tenorviola vermehrten Streichkörper geradezu

[1] Liceo musicale Bologna. Zwei Konzerte der Sammlung handschriftlich in Dresden.

erstickt worden. Motta ähnelt übrigens in der Ausdrucksweise dem Torelli, verdeckt z. B. die imitierenden Anfänge ebenfalls durch begleitete Einführung der Stimmen, weicht aber durchweg von der Dreisätzigkeit ab und schreibt vier bis sechs Sätze.

Einer eigenen Praxis huldigt Felice **dall' Abaco** in seinen »Concerti da chiesa« op. 2[1]. Entsprechend dem Torellischen op. 5 enthält das Werk teils viersätzige Kirchensinfonien, teils dreisätzige Konzerte. Während dort aber die Sinfonien dreistimmig, die Konzerte vierstimmig behandelt sind, zieht dall' Abaco in den Konzerten die beiden Violinstimmen auf ein System zusammen, läßt sie — mit wenig Ausnahmen — »all' unisono« gehen, beharrt dagegen in den Sinfonien auf der Vierstimmigkeit. Ihn leitete dabei die richtige Erwägung, daß im Konzert die Oberstimme die Hauptsache sei und plastisch hervortreten müsse überall da, wo es galt, gegen die fugierte Schreibweise Stellung zu nehmen. In den Mittelsätzen tat das am wenigsten not, aber selbst in den Ecksätzen bleibt er vierstimmig, wo das konzertierende Element so stark in den Vordergrund tritt, daß ein Mißverständnis ausgeschlossen (vgl. Konz. IV_3). Ausgesprochene Soli finden sich nur in Konz. 11 (2 Violinen und obligates Cello) und Konz. 12 (Violine)[2].

Dall' Abaco gab sein Werk um 1712—14 heraus[3]. Lange vorher — etwa 1700 — hatte Tomaso Albinoni in seinen unten besprochenen »Sinfonie e Concerti a cinque« op. 2 dieselbe prinzipielle Teilung in viersätzige Sinfonien strengen Stils und dreisätzige Stücke im Konzertcharakter durchgeführt. Es folgten Giov. Bianchi mit »Sei concerti da chiesa a 4 e sei Sonate a 3« op. 2 s. d. und Franc. Manfredini mit »Sinfonie da chiesa« op. 2 (mit Viola ad libitum) 1709. Gius. Bergonzi schreibt 1708 »Sinfonie da chiesa e Concerti a quattro. Bologna op. 2« in derselben Weise, nur daß er für die Soli der Konzerte bisweilen zwei Violinen heranzieht, während Gius. Matteo Alberti einen Ausgleich versucht und in den »Concerti da chiesa e da camera« (op. 1. 1713) bei durchgehender Dreisätzigkeit dem Konzert den strengeren, der Sinfonie den leichteren Stil zuweist, letztere also der Kammer anheimstellt. Von nun an weicht das dreisätzige Konzert in Italien nicht mehr aus der Kirche, indes die Sinfonie auch außerhalb derselben sich breit macht, wie Kammersinfonien Albinonis, Vivaldis,

---

[1] Vier Konzerte neugedruckt in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« 1901. I.

[2] Sandberger a. a. O. S. LIII.

[3] Sandberger a. a. O.

Locatellis u. a. beweisen. Endlich, im Anfange des vierten Jahrzehnts, erfolgt eine Verschmelzung: dall' Abaco schreibt 1730 seine »Concerti a più Istrumenti« op. 6, Brescianello »Concerti et Sinphonie« 1733 und Tessarini seine »Concerti a più Istrumenti« 1734, in denen Sinfonie und Konzert zu gleichen Teilen vertreten sind. Die beiden erstgenannten Sammlungen entstanden schon nicht mehr unter italienischem Himmel, alle drei zusammen aber bilden mit andern den Grundstock für die Entwicklung der nunmehr in Deutschland zur Blüte heranreifenden Orchestersinfonie im weiteren Sinne. Wir werden ihnen später wieder begegnen.

2. Kapitel.

Das Concerto grosso.

Der Entwicklungsprozeß der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert stellt, im ganzen genommen, nichts anderes dar, als eine Wiederholung des von der Vokalmusik durchlaufenen. Wenn das zeitliche Verhältnis beider um nahezu ein Jahrhundert verschoben erscheint, so liegt der Grund in dem Umstand, daß Technik und Mittel, die hier in Gestalt der Menschenstimme und natürlicher Anlage von Anfang an bereit lagen, dort erst mühsam beschafft und verarbeitet werden mußten. Erstaunlich rasch aber durchläuft die Instrumentalmusik ihre Kindheitsperiode mit Anlehnung an die Errungenschaften ihrer Zwillingsschwester und steten Fixierung des Endzieles. Wie die Ablösung mehrerer Stimmen aus einem Vokalchor der streng durchgeführten Monodie voraufging, so beginnt auch die vollstimmige Instrumentalmusik ihre zur Monodie in ihrem Sinne — dem Konzert — hinstrebende Bewegung mit der Ablösung mehrerer Stimmen vom Ganzen. Seit 1591 bleibt nach Malvezzis Vorgang die Bezeichnung *Concerto grosso* für den großen Instrumentalchor üblich, während den *Concertino*begriff im späteren Sinne erst das nächste Jahrhundert aufbringt. Bis in die Zeiten Gabrielis zurückreichend, tritt diese Art chorischen Konzertierens als organisches Prinzip — soweit sich überschauen läßt — erst nach 1650 ins Leben, wenigstens pflegen wir erst vom Concerto grosso als einer besonderen Formgattung zu reden, wo das Verhältnis beider Tonkörper als ein systematisches erscheint.

Das Concertino der älteren Concerto-grosso-Literatur besteht aus dem längst mit Vorliebe gepflegten, solistischen Streichtrio von zwei Violinen und Baß mit obligatem Akkordinstrument. Wiederum bezeichnend für das Musikempfinden des Seicento! Der ruhige,

dreiklangreiche Charakter und die wohltuende motivische Klarheit, die sich bei der Verkoppelung zweier Diskantinstrumente herausstellte, scheinen ein Hauptergötzen seines Publikums gebildet zu haben und kamen jedenfalls seinem aus der Vokalmusik herauswachsenden Bedürfnis nach interessanter mehrstimmiger Führung vorläufig stärker entgegen als die Wirkungen des reinen Solospiels. Im Trio vereinigte sich das kunstvolle, an das musikalisch-harmonische Urgesetz der Imitation anknüpfende Wechselspiel mit einer gewissen Klangfülle, die beide wiederum in einen reizvollen Kontrast zum mächtigen Gesamtklange traten. Man genoß auf diese Weise ein zwiefaches Konzert, einmal im großen: zwischen Concerto grosso und Concertino, das andere Mal im kleinen: innerhalb des konzertierenden Trios selbst[1]. Das letztere nimmt hier denselben Platz ein, den der Konzertsolist sich erst um 1700 mühsam eroberte, es wächst organisch aus dem Gesamtkörper heraus, bildet vor und nach der Ablösung mit ihm eine Einheit, sowohl eine musikalische wie eine klangliche; daher es denn falsch wäre, das Concerto grosso aus der willkürlichen Kombination zweier getrennter Tonkörper, etwa als Nachahmung der, Bläser und Streicher vermischenden Sonate oder Sinfonie der Zeit entstanden zu denken. Als keimbergende Materie, aus der es hervorsproßte, ist die vollbesetzte, seit Anfang des Jahrhunderts sich gern in Doppelchöre teilende Kirchenmusik anzusehen. Mit ihr blieb das Concerto grosso tatsächlich von Anfang an innig verbunden, wie die Darstellung zeigen wird. Zwar kamen auch diesmal wieder gewisse Anregungen von außen, in hohem Grade z. B. von der französischen Oper.

Seit langem diente hier ein dreistimmiges Concertino von Bläsern — zwei Flöten oder Oboen und Fagott — dem Zwecke, in Arienritornellen und Ballettsätzen einen wirksamen Gegensatz zum Chor der »quatre-vingt Violons du Roi« zu bilden, das ewige Einerlei ihres Streicherklangs mit Bläserklang zu unterbrechen. Wie der noch heute dem Namen nach lebende Triosatz in Tänzen und Märschen verbürgt, wird das Kontrastbedürfnis auch damals am stärksten in der Ballettmusik gespürt worden sein. Die im Charakter von der französischen so gänzlich verschiedene italienische Kammermusik konnte das Trio in diesem Sinne natürlich nicht brauchen, sie war ja an und für sich Triomusik. Als aber im achten Jahrzehnt in Italien Massenkonzerte üblich werden, tritt

[1] Diese schier unersättliche Freude am Wettstreite großer und kleiner Gruppen steigerte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts namentlich in Deutschland, als man auch Blasinstrumente, ja das Klavier, ins Concertino aufnahm und reihenweis gegeneinander musizieren ließ.

auch das konzertierende Trio in den Vordergrund, den Umständen gemäß als Streichtrio und aufs Kirchliche übertragen; entsprach es doch jetzt demselben Nationalbedürfnis der Italiener, dem auch die Registrierung auf Orgel und Klavier, die Manier des Echos, ja der Konzertstil selbst entsprungen: der Gegenüberstellung dynamisch ungleicher Klangmaterien [1].

Wichtige Aufschlüsse über die Anfänge der Concerto-grosso-Komposition in Italien gibt uns ein Deutscher, Georg **Muffat**, in seinem Konzertwerke »Außerlesener mit Ernst- und Lust gemengter Instrumentalmusic erste Versamblung ... Passau 1701« [2]. Muffat hielt sich 1682 kurze Zeit in Rom auf [3] und brachte von da eine Kollektion Concerti grossi mit, die er 1701 unter obigem Titel herausgab. Er führt sie mit folgenden Worten ein:

> ».... Diser sinnreichen Vermischung erste Gedanken [sc. das Konzertieren betreffend] hab' ich vor Zeiten in Rom gefaßt, allwo unterm weltberümbten Hr. Bernardo Pasquini ich die Welsche Manier auff dem Klavier erlernet, da ich etliche dergleichen schön, und mit großer Anzahl Instrumentisten auffs genaueste producirten Concerten, vom Kunstreichen Hrn. Archangelo Corelli mit großem Lust und Wunder gehört. Als ich manche Verschiedenheit darinnen vermerkte, componierte ich etliche von disen gegenwärtigen Concerten, so in vorgemelten Hrn. Archangelo Corelli Wohnung probiert worden (deme wegen vieler mir großgünstig communicierten nutzlichen observationen disen Stylum betreffend, ich mich verbunden profitiere) und auff dessen approbation, gleichwie schon längstens in meiner zu Rukkunft auß Frankreich ich der Erste die Lullianische Ballet-Arth, also habe ich diser Orten annoch unbekannten Harmonie einige Probstück [als] der Erste in Teutschland gebracht, deren Zahl biß auff zwölff gemehrt, und bey höchst reputirlichen Gelegenheiten, zu unterschiedlichen Zeiten und Oerthern ... glückseelig producirt.«

Der Redseligkeit Muffats verdanken wir die wichtige Kenntnis, daß Corelli bereits im Anfang des neunten Jahzehnts des 17. Jahrhunderts Concerti grossi schrieb, und zwar scheint

[1] Schon in M. A. Cestis »Serenata« von 1662 kündigt sich das in ein dreistimmiges Streichconcertino verwandelte französische Bläsertrio an. Siehe H. Kretzschmar, »Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, S. 65.

[2] Stollbrock, »Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat«, 1888, S. 32ff.

[3] Stollbrock a. a. O. S. 12.

er das Prinzip der »sinnreichen Vermischung« eines großen (bei Muffat noch fünfstimmigen) Chors mit dem »einfach besetzten Tertz'l«, wie es weiterhin heißt, um 1682 schon derart erprobt und studiert zu haben, daß er dem Deutschen allerhand »nutzliche observationen disen Stylum betreffend« auf den Weg geben konnte[1]. Das historische Bild der Entwicklung der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhält durch diese Erkenntnis ein ganz neues Relief. Man erfährt, daß nicht nur das Prinzip als solches um 1682 in Rom hochgeschätzt wurde, sondern daß man auch in der Praxis des Ensemblespiels so weit fortgeschritten war, daß Corelli es wagen konnte, seine Konzerte mit einer »großen Anzahl« Instrumentisten vorzuführen. Burney[2] beschreibt nach Aufzeichnungen des Dichters Guidi ein von der Königin Christina von Schweden 1680 in Rom veranstaltetes Konzert und bemerkt, daß 150 Spieler von Bogeninstrumenten, »instrumenti d'arco«, unter Leitung Corellis daran teilgenommen. Zweifellos gehörten die vorgetragenen Stücke zur Gattung der Concerti grossi, über deren mitunter »bis zur Unmäßigkeit« gesteigerte, volle Besetzung noch Mattheson sich tadelnd äußert[3]. Die »sonderbare Lieblichkeit« einer vollbesetzten »Capella Fidicina« hatte zwar schon Praetorius erkannt und empfohlen, das eigentliche Vorbild zur Massenbesetzung der Streicher gab aber doch erst das unter Lully blühende Pariser Opernorchester[4].

Die mir bekannten ersten Concerti grossi in der Gestalt, wie Corelli sie für spätere Zeiten in klassischen Mustern festgelegt, rühren von Alessandro **Stradella** her und befinden sich in einem handschriftlichen Bande auf der Biblioteca Estense zu Modena. Es sind zwei Stücke, »Sinfonie a più Instrumenti« benannt. Die dreisätzige erste (*D*dur, [Allegro] C, [Largo] $^3/_2$, [Allegro] $^3/_8$) setzt dem Trio ein ebensolches als Concerto grosso zur Seite, weist aber im Zusatz der Überschrift »2 Violini solo« deutlich auf die unterschiedliche Besetzung des ersten. In der zweiten (*D*dur, [Allegro] C, [Allegro] $^3/_4$, [Largo, Allegro] C, [Allegro] $^6/_8$) besteht der Begleitkörper aus Violine, Alt- und Tenorviola und Baß. Mit staunenswerter Sicherheit sind die Klangkörper gegeneinander abgewogen, hier sich streckenweis ablösend in munteren rhythmischen

---

[1] Damit bestätigt sich eine Vermutung Burneys. Gen. Hist. III. S. 553.

[2] a. a. O. III. S. 557.

[3] Kern melodischer Wissenschaft, 1737, S. 125.

[4] Über den Umschwung in der Besetzungsfrage vgl. auch die Worte des Thomas Mace (1676), citiert bei H. Riemann »Geschichte der Musik seit Beethoven« 1901, S. 16.

Figuren, dort in kunstvoller Verschlingung zusammentretend und zu grandioser Polyphonie wachsend. Im Prinzip stimmen die einzelnen Sätze mit Viadanas oben (S. 8) erwähnten Sinfonien überein, denn hier wie dort fehlen eigentliche »Tutti«, aber die fortgeschrittenere Gestalt, das häufige Übergreifen der Gruppen, und nicht zuletzt die Abrundung zur typischen Konzertform machen Stradellas Sinfonien zu höchst wertvollen Dokumenten alter Konzertkunst. Ihre Entstehungszeit wird man in Hinsicht auf den 1681 (1682) erfolgten Tod des Autors noch in die siebziger Jahre zu setzen haben, was um so wahrscheinlicher wird, als Stradella sich schon im Oratorium »S. Giovanni Battista« (1676) mehrfach, ebenso in den Festspielen »Il Damone« und »Schiavo liberato« der Concerto-grosso-Einteilung bedient. Von nun an zeigt diese sich auf italienischem Boden am häufigsten im Oratorium und wird hier gern zur Steigerung des Ausdrucks bei feierlichen Situationen, in Arien als Begleitung benutzt[1]. Für die Oper taugte sie ihres zarten harmonischen Gewebes wegen nicht. Echt italienische Opernkomponisten verzichten auf sie, während andere, unter französischem Einfluß stehende Tonsetzer ihr auch hier Raum gewähren, allerdings nur in Begleitpartien und im Sinne des französischen Trios[2]. Da Stradella, Franc. Federici[3], Pasquini, Corelli ihre Werke, in denen sie das Concerto grosso pflegten, für Rom schrieben, läßt sich mit Bezug auf die oben citierten Worte Muffats neuerdings wohl annehmen, daß Rom, nachdem es in der vokalen Kirchenmusik und der geistlichen Oper längst die doppelchörige Schreibweise der einchörigen vorgezogen, auch in der Einführung großer und getrennter Streicherchöre voranging und damit dem Concerto grosso zum ersten Gedeihen verhalf. Auf den intelligenten Muffat machte das dortige Konzertleben großen Eindruck. Seine daselbst entstandenen, 1682 zu Salzburg gedruckten Kammersonaten »Armonico tributo« — gleichsam der schuldige Tribut, den er seinen römischen Gönnern zollte — geben ein deutliches Bild der Konzertpraxis. Durchgehends sechsstimmig, können sie, nach Muffats

---

[1] Am charakteristischsten wohl in Pasquinis »S. Alessio« (1687), wo ein zweisätziges, ungemein rauschendes Stück für zwei konzertierende Streichkörper den sinnenden Alessio zur Hochzeit ladet. »Qual suono strepitoso di musici stromenti turba l' Alessio?« ruft er aus.

[2] Beispiele vor 1700 u. a. in Steffanis »Atlante« (1691), »Tassilone«, »Orlando« (1696), Pertis »Nerone« (1693).

[3] Nach Lavoix a. a. O. S. 199 schrieb derselbe 1676 ein Oratorium »S. Giov. Battista«, das ebenfalls Sätze nach Art des Concerto grosso aufweist.

Vorwort, verschieden besetzt vorgetragen werden: a) zu dreien d. h. mit 2 Violinen und »zum Fundament« ein Violoncino oder eine Viola da Gamba; b) zu 4 oder 5; im letzten Falle bleibt Viola II fort; oder c) in zwei Chören: »Willst du die Kammersonaten absonderlich ausgestaltet (pieni con qualiche bizarria) und mit mehr Abwechslung hören, so kannst du zwei Chöre bilden: der eine besteht aus einem Concertino von zwei Violinen und einem Violoncino, welche drei Stimmen einfach und nicht verdoppelt gleichmäßig vorzutragen haben; der andere aus einem Concerto grosso, welches nur da zu spielen hat, wo man den Buchstaben T finden wird, welcher Tutti bedeutet, hingegen unter dem Buchstaben S pausieren muß, weil hier Solo gespielt wird. Die Anzahl der Violinen richtet sich nach der übrigen Besetzung des Concerto grosso. Nur wo sich der besagte Buchstabe S befindet, genügt es, daß eine solche Partie einfach und nicht verdoppelt gespielt werde. Ich habe auf Herstellung dieser bequemen Abwechslung allen Fleiß verwendet. Im Concerto grosso endlich hat man darauf zu achten, daß bei den Verdoppelungen die erste Violine nicht stärker besetzt werde, als die zweite, und daß die Bässe — je nach dem Urteile des Dirigenten — durch Kontrabässe unterstützt werden«[1].

Die geniale Verschmelzung des Muffat als Schüler Lullys geläufigen französischen Trios mit der »welschen Manier«, die er — nicht nur auf dem Klavier — zu lernen trachtete, mußte dem Deutschen hochwillkommen sein. Er überträgt sie sofort auf die Kammersonate und tat damit dasselbe, was schon Agostino Steffani wenige Jahre vorher unternommen, als er die beliebtesten Stücke seiner Opern in Suitenform herausgab mit der Anweisung »Pour bien jouer ces Pièces il en faut doubler le Premier Violon, à moins qu'il n'y ait écrit Trio, car aux Trios on ne le double point.« Wie rasch aber Muffat bei seinen Landsleuten Schule machte, zeigen Arbeiten wie Joh. Casp. Fischers »Le journal du printemps« (1695), B. Ant. Aufschnaiters »Concors discordia (1695), I. A. S.' (Schmicerer) »Zodiaci Musici Pars I.« (1698)[2]. Alle benutzen das einfach besetzte Streichtrio als Concertino, allerdings im engen Rahmen der Suite.

Nach so zahlreich vorliegenden, zu ihrer Zeit hochberühmten Mustern war es keineswegs eine Heldentat, die der Geiger Lorenzo

---

[1] Stollbrock a. a. O. S. 20. Original italienisch.

[2] Fischers und J. A. S.' Werke liegen im Neudruck vor in Bd. X, 1, 2 der Denkmäler deutscher Tonkunst (1902). Über beide und Aufschnaiter siehe K. Nef »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik«, Leipzig 1902, S. 36 ff.

Gregori aus Lucca verrichtete, als er die bereits allerorten bekannte und gepflegte Schreibweise der Kirchensonate zuführte. Mit seinen »Concerti grossi a più stromenti, Lucca 1698«[1] sicherte er jedoch dieser Kompositionsgattung wenigstens nominell die Stellung, die sie ein halbes Jahrhundert und darüber einnahm. Thematisch und geigerisch höchst uninteressant, verdienen sie lediglich der glücklichen Verschmelzung der französischen Triomanier mit den breiten Formen der Sonate halber Beachtung[2]. Nicht aber die selten über vier Takte hinauskommenden Soli sind dabei die Hauptsache — Fischer und Genossen schrieben viel schwungvollere —, sondern der scharf fixierte Tuttibegriff als Ausgangs- und Endpunkt des Konzertierens, in welcher Gestalt ihn Stradella noch nicht kannte. Ein talentvollerer Kopf als Gregori hätte gewiß die starke formbildende Kraft des neuen Prinzips tiefer erfaßt und ausgenutzt, denn trotz aller wohlgemeinter Anläufe bleibt es bei äußerlicher Nachahmung der französischen Manier d. h. bei einer gelegentlich wohlgefälligen Unterbrechung des Tuttiklangs durch zwei Soloinstrumente. So ist es kaum verwunderlich, daß sein Werk vergessen und zehn Jahre später Torelli als »Erfinder« desselben Stils gepriesen werden konnte.

Allem Anscheine nach früh ins erste Dezennium des 18. Jahrhunderts zu setzen sind Alessandro **Scarlattis** in englischer Ausgabe vorliegende »VI Concertos in seven parts for two Violins and Violoncello obligato with two Violins more, a Tenor and Thorough Bass«[3]. Dem Titel nach Concerti grossi, nähern sie sich ebenso der Konzertsinfonie (Nr. 1, 2, 4, 5) wie dem Solokonzert (Nr. 3) und führen eigentlich nur in Nr. 6 ein Concertino auf den Plan. Die Konzertsinfonien zeigen keinen Unterschied von Solo und Ripienstimmen, Fermaten gegen den Schluß hin aber mahnen, daß Kadenzen, folglich Solisten vorgesehen waren. Obwohl den mehrsätzigen Bau und strengen Stil der Kirchensonate aufweisend — das Largo von Nr. 1 ist geradezu ein kontrapunktisches Paradestück — stehen am Schluß des ersten eine Allemande, des zweiten und fünften je ein Menuet. Der Kontrast mag auch Burney aufgefallen sein, denn etwas schwankend

---

[1] Bibl. des Liceo musicale Bologna. Vollständiger Titel bei Sandberger a. a. O. S. XLIX, der zum erstenmal auf die Sammlung hingewiesen hat.

[2] Seine Abhängigkeit von den Franzosen bekannte Gregori in »Arie in stil francese« aus demselben Jahre.

[3] Druck von Benj. Cooke. Kgl. Hausbibliothek Berlin. — Siehe dazu die Bemerkungen E. J. Dent's im »Monthly Musical Record« vom 1. Nov. 1903 (London, Augener & Co.).

äußert er[1] »when they were composed is not easy to discover. They were too grave perhaps for another place than the church.« Man wird an jene höher stilisierten Tanzformen zu denken haben, über die Mattheson äußert, sie seien »künstlich elaborieret und mögen nicht eigentlich zum Tantzen gebraucht werden . . . Eine Allemande zum Tantzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden et sic de coeteris«[2]. So konnte auch Gius. Valentini in der zehnten seiner Kirchensinfonien von 1701 sich ein Thema aneignen, das Corelli sieben Jahre vorher in gleicher Weise als »Corrente« verarbeitet hatte. Namentlich im Finale pflegten Kirchenkonzert und -sonate sich gern an den Gigue- oder Corrententypus, seltener an den des Menuets zu lehnen; die Setzung der Namen bleibt immerhin Ausnahme.

Eine Änderung im Concerto-grosso-Prinzip führte selbst Scarlatti nicht herbei. Konsequent verfuhr wiederum erst **Torelli** in den »Concerti grossi con una Pastorale per il santissimo Natale. opera ottava«. Bologna 1709, die, von des Autors Bruder ein Jahr nach dessen Tode herausgegeben und (bezeichnenderweise) einem römischen Patrizier, dem Marchese Maccarani, gewidmet, die Grundlage seines Ruhmes werden. Nur die ersten sechs sind Concerti grossi, die übrigen schlichte Solokonzerte, deren Besprechung ins folgende Kapitel gehört. Wir treffen das aus zwei Violinen und Baß bestehende Concertino hier abermals in einer veränderten Gestalt an, insofern es nämlich nicht als Trio-Ganzes, als geschlossener Tonkörper, dem Concerto grosso gegenübersteht — dies war der französische Brauch, dem sich Stradella, Corelli, Gregori anschlossen —, sondern indem es die beiden Soloviolinen als selbständig unter einander rivalisierende Kräfte nach Art eines begleiteten Soloduetts in sich begreift. Anders ausgedrückt: Concertino und Concerto grosso stehen im reinen Wechselverhältnis von Solo und Tutti zu einander und sind daher auch nicht an das Durchführen gleicher Thematik gebunden. Diese Verwandlung entspricht vollkommen der rapiden Entwicklung des Solokonzerts der Zeit: wir haben »Doppelkonzerte« für zwei Violinen (»che concertano soli«, wie Torelli bemerkt) vor uns. Wasielewski und G. Jensen haben beide das fünfte der Sammlung neu herausgegeben, jener in Originalgestalt[3], dieser im Arrangement mit Klavierbegleitung[4]. Aus ihm spricht dieselbe Größe, derselbe überlegene Geschmack, dieselbe

[1] General History III. S. 544.
[2] Beschütztes Orchester, 1717, S. 137.
[3] a. a. O. II. N. Nr. XXXVI.
[4] London, Augener & Co.

vornehme Ruhe, die Torellis sechstes Werk auszeichnet. Hier galt es außerdem neben der sinfonischen Einheit auch die Einheit des chorischen und solistischen Elements zu wahren, beide zu kombinieren, ohne daß eins das andere verdrängt. Das Problem wird glänzend gelöst: das Ganze darf als Muster in Form und sinnreicher Anordnung des Stoffs hingestellt werden. Im ersten Satze schließen vier Tuttiphrasen drei sich ähnelnde, unter beide Violinen verteilte Soli ein, indem in freier Weise von der zweiteiligen Form Gebrauch gemacht wird. Der Satz läuft als echte Kirchensonate in ein den beiden Solisten zukommendes Adagio mit wirksamen, nicht leicht auszuführenden Arpeggien aus. Wenige Akkorde des Gesamtorchesters bereiten auf den letzten Satz vor, ein mit Händelscher Sicherheit entworfenes Fugato, dessen Zwischenperioden wieder Soli sind. Durchgehends bleibt die Gleichwertigkeit der konzertierenden Instrumente gewahrt; Episoden, wie sie die unbegleiteten Soloteile des Schlußsatzes bringen, tragen den Zug der Klassizität, den Torelli mit Corelli teilt. Beide Meister erprobten ihre Kräfte als Concerto-grosso-Komponisten an einem zur Zeit sehr beliebten, vielleicht infolge chiliastischer Anschauungen um die Wende des Jahrhunderts häufig wiederkehrenden »Pastorale per il santissimo Natale«, und es ist schwer zu entscheiden, wer von beiden den Stimmungszauber der von Hirtenmusik belebten Weihnachtsnacht sinniger erfaßt. Über Torelli als Meister in der Gattung doppelchöriger und Bläser-Konzertsinfonien ist unten die Rede. Hier sei eines im Archiv von S. Petronio zu Bologna handschriftlich befindlichen Konzerts für vier Soloviolinen gedacht, das bei einer Orchesterbesetzung von 5 ersten, 5 zweiten Ripienviolinen, 9 Violen, 4 Violoncellen di Rip., 7 Violone di Rip., 4 Bassi Cont., 1 Tiorba und 2 Orgeln einen geradezu blendenden Glanz entwickelt haben muß.

Wie eine Nachahmung des Torellischen Werkes klingt der Titel des einzigen Konzertwerks Giuseppe **Valentinis** »Concerti grossi a quattro e sei stromenti, cioè a due Violini e quattro Violini, Alto Viola e Violoncello, con due Violini e Basso di Ripieno« op. 7. Bologna 1710[1]. Derselbe ist insofern nicht ganz korrekt, als man die Viola zum Concertino zu rechnen geneigt ist, während sie — das zehnte Konzert ausgenommen, wo sie obligat auftritt — zu den Ripienstimmen zählt. Wie wenig Nachfolger Gregori

[1] Kgl. Bibl. Berlin. Ein Amsterdamer Nachdruck Stadtbibl. Hamburg. Valentinis Geburtsjahr ist auf Grund der seinen »Sinfonie a tre« op. 1, 1701 vorgedruckten Dedikation, in der er sich »giovane di appena quattro lustri« nennt, das Jahr 1681, nicht 1690, wie Fétis angibt.

gefunden, beweist Valentinis Vorrede, die von einem »nuovo stile« spricht und Solo- und Ripienbesetzung noch einmal ausführlich klarlegt:

> »Du wirst alle Stimmen verdoppeln können, soviel du willst, die 1. Violine, 2. Violine und das Violoncello del Concertino freilich stets ausgenommen. . . . Möchtest du noch das Violoncello del Concertino verdoppeln (falls genügend Instrumente vorhanden), so empfehle ich dir, es nur mit einem, nicht mit mehr zu verstärken«[1]

Punkte, die die »cortesi lettori« auch in der Folge nicht recht zu begreifen schienen, denn Locatelli kommt in seinen Konzerten vom Jahre 1721 nochmals darauf zurück. Wie bei Scarlatti so nimmt auch bei Valentini das Concertino eine wechselnde Gestalt an. Einmal konzertieren zwei Violinen mit Viola, das andere Mal drei, im 11. Konzert sogar vier Violinen, ganze Sätze weis gehen Solo- und Ripienstimmen unisono. Die erste Violine dominiert fast überall, so daß zeitweilig der Charakter des Concerto grosso aufgehoben und durch den des Solokonzerts ersetzt ist. Ähnliche Unbestimmtheit herrscht im Satzbau. Natürlich liegt die viersätzige Sonatenform zugrunde, aber ihre einzelnen Teile lassen sich schwer sondern, da Valentini ein Freund von kurzen eingeschobenen Sätzen ist, die den Hauptsätzen vorangehen oder angehängt werden, ohne selbständige Position einzunehmen. Eins dieser proteusartigen Gebilde stellt das erste Konzert dar:

> Adagio C (2 Takte), Allegro, Adagio (2 Takte), Allegro, Adagio (22 Takte) — Vivace C Adagio $^3/_4$ — Allegro $^{12}/_8$ — Affettuoso $^3/_8$

Daneben stehen Bildungen wie

> Konz. 3. Grave C Allegro $^3/_4$ — Adagio $^3/_2$ Fuga ₵ (mit Adagioschluß) — Allegro $^{12}/_8$:|:

und

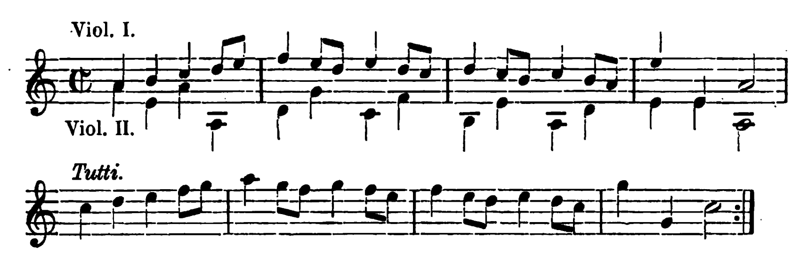
> Konz. 12. Grave C — Presto C :||: — Adagio C — Vivace $^3/_4$:||: — Allegro $^{12}/_8$.

Unter dieser selten durch einen thematischen Faden verbundenen Vielgliedrigkeit leidet oft die Einheitlichkeit der Stücke. Einfall wird neben Einfall gereiht, ohne daß es zu einer Harmonie des Ganzen kommt. Typen, wie sie die venezianische Ouverture
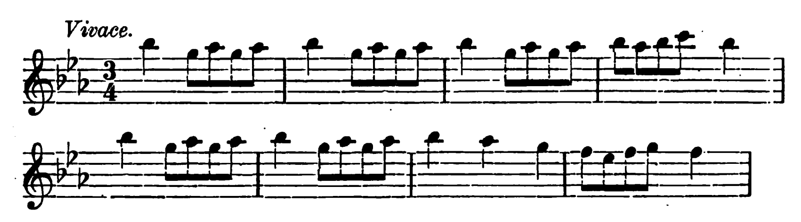
---

[1] »Radoppierai tutte le parti con quante vorrai, eccetto però sempre il Violino primo, il Violino secondo et il Violoncello del Concertino. ... Quando poi ti piacesse raddoppiare ancora il detto Violoncello del Concertino, purchè vi fossero quantità di strumenti, ti raccomando, che lo radoppi con un altro solamente, e non più.«

zeigte, stehen neben französischen Ouverturenschemen, feierlichen Kirchenstücken folgen ausgelassene Tanzrhythmen: die Sucht nach äußerlichen Wirkungen ist unverkennbar. Trotz aller Schwächen aber kann man Valentini eine gewisse Genialität nicht absprechen. Wenn er im zehnten Konzert nach einem feierlich-ernsten Kirchensatz plötzlich das beinahe zigeunerhaft anmutende Allegro



hereinspringen oder den Schlußsatz des neunten mit gewissen fröhlichen Piffari-Melodien beginnen läßt,



so kann man wohl begreifen, daß das römische Publikum sich zeitweise vom ernsten Lombarden Corelli ihm, dem mit neapolitanischer Heiterkeit Begabten zuwandte, zumal dieser auch mitunter tiefempfundene Adagien (z. B. zu Konzert 5) zu schreiben verstand. Schon weil Valentini mit der Form experimentierte und scharfe Kontraste zu vereinigen trachtete, verdient er Beachtung. Ihm lief im sechsten Konzert, dem einzigen ausgesprochen dreisätzigen der Sammlung, ein höchst sorgfältig gebautes Stück in der zukünftigen Symphonieform mit unter: Allegro C :‖: — Adagio C — Vivace $^3/_4$. Der zweiteilige erste Satz moduliert vor der Reprise nach der Oberdominante, beginnt in dieser mit dem Hauptmotiv eine Durchführung von 14 Takten und kehrt, um eine Coda verlängert, zum Anfang zurück. Die Vierstimmigkeit ist nirgends durchbrochen, auch Soli sind vermieden und so stellt dies »Konzert« eine jener Übergangsformen von der alten Konzertsinfonie zur Sinfonie der klassischen Zeit dar, wie sie gleichzeitig von Scarlatti, Perti, später von Tessarini und Locatelli weitergebildet wurden.

Zwei Jahre später, 1712, brachte **Corelli** seine berühmten »Concerti grossi« op. 6 an die Öffentlichkeit[1]. Wasielewski[2] glaubt, ihr Entstehen auf die Anregung durch Torellis gleichnamiges Werk zurückführen zu müssen. Die Fülle vollendeter Musik aber, die Corelli hier spendet, der Reichtum an Melodik, an geistvoller technischer Arbeit, an peinlich abgewogenen Klangeffekten und Nuancen legen, selbst wenn wir nicht durch Muffat wüßten, daß Corelli schon 1682 den Stil nach allen Richtungen hin durchdacht und praktisch erprobt, den Gedanken nahe, die Konzerte als Frucht jahrelangen Schaffens und Wirkens anzusehen. Das Jahr des Druckes bietet keine Gewähr für ihr Alter, da ein Komponist sich sehr oft erst dann zur Drucklegung seiner Werke entschloß, wenn er durch zunehmende Fehler und Verstümmelung der Manuskripte seine Komponistenehre gefährdet sah. So mag denn das eine oder andere der Corellischen Konzerte längst auf dem bequemeren Wege handschriftlicher Verbreitung ins Publikum gedrungen sein, bevor die römischen Pressen sie ein für allemal zu fixieren begannen. Als authentisches Zeugnis dafür, daß sie in der Tat schon 1709 bekannt waren, lassen sich begeisterte Worte des Venezianers Giov. Reali aus der Vorrede seiner Corelli gewidmeten Sonaten aus demselben Jahre anführen[3]. Bei der Sicherheit aber, mit der Corelli in op. 1 (1683) als fertiger Künstler vor die Welt trat, lassen stilistische Erwägungen keinen Schluß zu, wieviel dieser früh entstandenen Konzerte möglicherweise dem op. 6 einverleibt wurden. Ein Punkt käme höchstens in Betracht. In Corellis Kirchenkonzerten erlebt die venezianische Opernsinfonie eine kurze Auferstehung. Des Meisters Jugendjahre fallen in die Blütezeit der venezianischen Oper, wahrscheinlich absolvierte er seine Studien in Venedig selbst an der Seite des vier Jahre jüngeren Bassani. Eindrücke, die er hier aus Opern Cavallis, Cestis, Legrenzis, Zianis mitnahm, hatte er nirgends besser Gelegenheit zu verwerten — da ihm, wie es scheint, Operntalent versagt blieb — als in der großen, vollen Musik der Kirche. Das Überraschende, Sensationelle, das er dort in der programmatisch angelegten Sinfonie fand, paßte in gewissem Sinne auch ins kirchliche Zeremoniell der Messe, in der sich Stimmungsbild an Stimmungsbild, sich Kyrie ans Gloria, Osianna ans Miserere schlossen,

---

[1] Neuausgabe von Chrysander und Joachim. Bd. IV. V. Augener & Co. London.

[2] a. a. O. II. S. 90.

[3] »... M'uniformai in cio all' opinione de' Saggi, che unitamente confessano solo nell' armonia *de' Suoi Concerti* gustar il vero diletto della musica la mente di tutti, e come tali servir devono di tipo e d'esempio all' imitatione di chi desidera approfitarsi in quest' arte ...«

wo jede Bewegung des Priesters in symbolischer Beziehung stand zum großen Opferungsdrama Christi. Mit diesen breiten, imposanten Anfängen, diesen plötzlich dazwischenfahrenden Allegri mit Trompetenmotiven und spannenden Fermaten der Konzerte Nr. 1, 2, 5, 7 eröffnet Corelli uns den Prospekt auf eine bunte Welt von Geistesgebilden und Phantasiegestalten, ganz wie das äußere Auge sie in den Theatern Venedigs schaute. Außerdem wurde ja auch in der Kirche mit verborgenen Orchestern und getrennten Echochören gerechnet und damit ein gut Teil dramatischer Schlagkraft gewonnen. Die meisten Konzerte Torellis, Albinonis, Vivaldis, die sich dem Jahre 1710 nähern, bleiben einer solchen Auffassung fern; ihre Autoren stehen bereits stark im solistisch-konzertierenden Flusse des neuen Jahrhunderts und pflegen ein ganz anderes Ideal als Corelli: das glänzende Virtuosentum. Die Hierarchie der neapolitanischen Oper war inzwischen hereingebrochen. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, zum mindesten die eben genannten vier Konzerte zu denen zu rechnen, welche noch dem vergangenen Jahrhundert angehören und unter dem frischen Eindrucke der ausgehenden venezianischen Opernperiode entstanden sind. Ihr Unterschied von den übrigen, in Melodik und Satzkonstruktion sich neapolitanischen Mustern nähernden springt in die Augen.

Lernte Muffat in Rom durch Corelli den italienischen Konzertstil kennen, so läßt sich umgekehrt sein Einfluß auf diesen konstatieren, indem Corelli sich ein Stück der »Lullianischen Ballet-Arth«, das Menuet, zu eigen machte und es im 9. und 10. Konzert, ja schon insgeheim im siebenten, freilich stark italienisiert, verwendete. Auch anderwärts tauchen französische Formen auf, im Schlußsatz des zweiten z. B. eine leibhaftige Lullische »marche«, eine Gavotte im achten; im dritten, das Kirchen-, Kammer- und Opernelemente durcheinander wirft, eine französische Ouverture als Einleitung. Äußert Geminiani über seinen Lehrer[1], er habe sich viel von Lully angeeignet, so wissen wir, wie das geschah und haben nicht nötig, eine Reise Corellis nach Paris anzunehmen.

Gegen Valentinis Konzerte gehalten, imponieren die Corellis durch stilvolle harmonische Kombination beider Klangkörper. Concertino und Concerto grosso sondern sich augenfälliger und erzielen dort, wo sie selbständig ineinandergreifen, wie im Pastorale des achten Konzerts, hohe koloristische Wirkungen. Neben Stellen, an denen das konzertierende Moment fast aufgehoben und durch das

[1] Burney, a. a. O. III. S. 557.

symphonische ersetzt ist, stehen Sätze mit reinen Solo- und Tuttiwirkungen: das Schlußallegro des zweiten, die Gavotte des neunten, das ganze zwölfte Konzert. — An Allegrosätzen erscheinen zwei Arten: streng fugierte (Konz. I_6. II_7. V_4. VII_6) und zweiteilige (Konz. I_7. II_2. $VI_{2, 4, 5}$. VIII_8. XII_2), zu denen eine große Anzahl mit Reprisen kommen. Unter den zweiteiligen haben Konz. VI_2 und XII_2 Mittelsätze in der Paralleltonart, während in Konz. I_7, VI_4 ein mehr oder weniger getreues da Capo auftritt. Die Allegri in Konz. VI_5 und VIII_8 sind insofern bemerkenswert, als sie neben Reprise und Durchführung eine Repetition des Anfangs aufweisen. Beiden liegt der Gavottentypus zugrunde. Wie freigestaltete, mit Adagien untermischte Allegri z. B. in Konz. I_1, V_2 aufzufassen sind, ergibt sich aus der oben berührten eigenartigen Mischung von Opern- und Konzertelementen. Corellis Adagien nehmen entweder die polyphone, fugierte Fassung an (Konz. III_3, VI_3, VIII_2) oder die dreiteilige Liedform (Konz. I_3, VI_1, $VIII_{4, 9}$). Freigestaltet sind die langsamen Sätze in Konz. II_8, IV_3, V_3, sowie die episodenhaften Überleitungen in den vier letzten, den Kammerkonzerten. Es zeugt für die große Beliebtheit des Concerto grosso bei aller Welt, daß Corelli es der Kirche nicht allein läßt, sondern für die Kammer ausnutzt, wie es vorher bereits Muffat, Fischer und andere getan. Recht heimisch fühlte es sich jedoch hier nicht; die kleinen Tanzformen der Kammersonate beengten seinen ins Weite und Breite strebenden Charakter, wie denn auch Quantz Concerto grosso und Kammerkonzert als zwei sich ausschließende Begriffe anführt[1]. Corellis Balletsätze verdienen indessen den Namen kaum; nur in wenigen Fällen decken sich ihre Tonreihen mit dem typischen Bilde des im Titel versprochenen Tanzes. Daß es ihm nicht so sehr auf diesen als auf ungehinderte Aussprache in der Kammer ankam, beweisen die kleinen Adagio-Intermezzi und der virtuos gestaltete zweite Satz des zwölften Konzerts.

Ihren beispiellosen Erfolg verdanken Corellis Konzertschöpfungen ihrem idealen Ausdrucksgehalt und klassischen Tonsatze, vielleicht auch der verhältnismäßig leichten Ausführbarkeit, die allen willkommen sein mußte, die sich vergebens mit den Problemen des Solokonzerts abmühten. Mit ihnen hatte die junge Literatur des Concerto grosso bereits ihren Höhepunkt erreicht. Nunmehr unternimmt es einen Siegeszug durch das musikalische Europa und taucht in den verschiedensten Gestalten auf. Innerhalb des begrenzten klanglichen Rahmens war eine Fülle neuer Effekte, neuer

---

[1] Versuch einer Anweisung etc. S. 295.

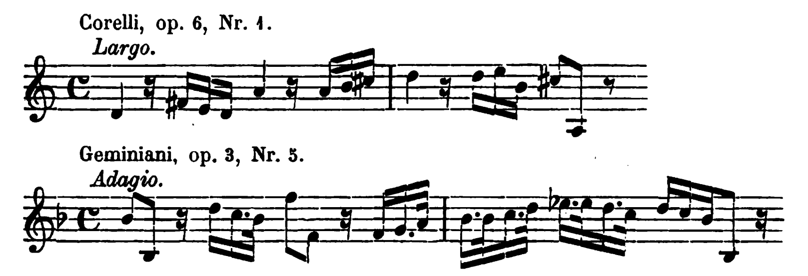
Kombinationen entdeckt worden, welche nicht verfehlten, die ersten Meister des Auslands zur Nachahmung oder Weiterbildung anzureizen. Bach und Händel führen das begonnene Werk mit vollständig eigenen Mitteln weiter, Bach in seinen sechs »brandenburgischen« Konzerten (1721), Händel in den zwölf »großen« Konzerten vom Jahre 1740. Was Corellis Schule an Concerti grossi vorlegte, beschränkt sich mit wenig Ausnahmen auf Nachahmung. Geminiani brachte das Prinzip nach England, Locatelli nach Holland, Muffat nach Deutschland. Am strengsten hält Franc. Geminiani Corellis Ideal aufrecht in seinen drei Konzertsammlungen op. 2 (1732), op. 3 (um 1735), op. 7 (1748). Locatelli stört das künstlerische Gleichgewicht zeitweilig durch zu starkes Hervorkehren des Virtuosen, so daß die Grenzen zwischen Concerto grosso und Solokonzert verwischt werden. Worin die Hauptschönheit und Bedeutung der Corellischen Konzerte bestand, der mit äußerster Sorgfalt und Feingefühl abgewogenen Gegenüberstellung beider Klangkörper, erkennen beide nicht mehr klar. Ist schon Geminianis Erlaubnis, in einigen Konzerten von op. 2 statt der Violinen Flöten zu gebrauchen, ein Zugeständnis an das Publikum, so »modernisiert« Locatelli seine Konzerte op. 1 (1721) noch mehr, indem er aus dem bisher gebräuchlichen Trio durch Hinzufügung einer Viola ein konzertierendes Quartett macht. Dieser Praxis, der sich auch Gioseffo San Martini in 1738 und später zu London veröffentlichten Concerti grossi (op. 2, 3, 8) anschließt, huldigen beide in ihren Arbeiten. Das Trio hatte sich überlebt, hatte seinen Einfluß verloren und an das Quartett abgegeben: eine der vielen interessanten Umwandlungen, die sich in der Instrumentalmusik am Anfange des 18. Jahrhunderts vollzogen. Man schien sich in England des noch heute viel aparter wirkenden dreistimmigen Concertinos derart entwöhnt zu haben, daß Geminiani auch den von ihm mit großem Geschick fürs volle Konzert arrangierten Solosonaten op. 5 seines Lehrers einen konzertierenden Bratschenpart hinzufügte. Noch ärger verfuhr Dr. Pepusch, als er um 1730 Corellis Konzerte in Partitur drucken ließ und dabei die Viola ins Concertino nahm, also einen dreistimmigen Tuttikörper daraus machte[1].

Gerber[2] nennt **Geminiani** — der uns als Konzertkomponist sonderlich in seinem Verhältnis zu Corelli interessiert — einen »äußerst strengen und regelmäßigen« Komponisten. In der Tat ist sein Stil gleichmäßig, um nicht zu sagen: einförmig. Balletsätze

[1] Wasielewskis Irrtum a. a. O. II. S. 90 geht auf diese falsche Partiturausgabe zurück.

[2] Neues Lexikon der Tonkünstler.

und sprühende Soli, wie sie bei Corelli stehen, kennt er nicht; Fuge und Imitation sind ihm die liebsten Mittel zur Aussprache, hier und da in Überschriften wie »l'arte della Fuga« leise die lehrhafte Tendenz hervorkehrend. Geminianis Arbeiten wurden in der Tat in Deutschland mehr studiert als gespielt, wie Kirnbergers sorgfältige Partiturabschriften beweisen[1]. Die schlanke Architektur und kristallene Klarheit des Corellischen Aufbaus verdirbt er durch Bevorzugung des konzertierenden Streichquartetts und so scheinen die Farben oft zu dick aufgetragen. In kurzen, nicht fugierten Sätzen tastet er hin und her, eine glatte, abgerundete Form zu finden: Soli stehen unvermittelt neben Tuttiphrasen, ohne thematische Beziehung, ohne innerliche Begründung. Op. 2 und 3 weisen zum Teil eine noch italienisch gefärbte Leidenschaftlichkeit und Lebendigkeit auf, Corelli wirkt noch unmittelbar, wie Parallelgedanken zeigen:



ein Introduktionsthema, das auch bei Händel (Conc. grosso Nr. 4) auftaucht.

In op. 7 wird Geminiani breiter, künstlicher, sucht programmatische Anknüpfungen[2], wirkt aber trockener und pedantischer. Daß er sich mit neuauftauchenden Idealen nicht befreundete, am Alten festhielt, hat ihm die Vergessenheit der Nachwelt eingetragen. Zu Lebzeiten als Konzertkomponist neben Händel gestellt, verdankt er diesen Ruhm wohl ebenso seinen höchst wertvollen Solosonaten wie den außerordentlichen Virtuosenkünsten, mit denen er Publikum und Kritik hinriß. Was uns heute an Geminianis Konzertschaffen am wertvollsten erscheint, betrifft nicht — wie bei Corelli — die stets neue, vielseitige, mitunter überraschende Bildung der Formen, sondern seine hohe Kunst der Fugenführung, und es

---

[1] Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin.

[2] z. B. im dritten Konzert, dessen drei Sätze in heute nicht mehr ganz verständlicher Weise den zeitgenössischen französischen, englischen und deutschen Stil interpretieren.

wäre nur gerecht, wenn man ihm als einem der letztenklassischen Vertreter der reinen Instrumentalfuge einmal eine besondere Würdigung zu teil werden ließe. Daß ihm hier und da, besonders unter den Adagien, Sätze von eigenartiger Schönheit und Farbenpracht gelingen, läßt sich nicht leugnen, Geminiani kannte die verborgenen Effekte des Streichorchesters so gut wie Corelli.

Mit einer einzigen Ausnahme (op. 2 Nr. 3) schreibt Geminiani vier Sätze, kultiviert also bis in die Mitte des Jahrhunderts die unverwüstliche Form der Kirchensonate. Ihm schließt sich der als Sonatenkomponist überaus fruchtbare Michele **Mascitti** an in »IV Concerti a sei Stromenti, due violini e basso del concertino e un violino, alto viola col basso di ripieno« op. 7, Amsterdam [1], mit dem Unterschied, daß hier an erster Stelle ein Allegro steht und in der Mitte ein kurzer Satz eingeschoben ist. Auffallend berührt die Anwendung von nur einer Ripienvioline, also eines dreistimmigen Concerto grosso. Mascitti arbeitet mit flüssiger italienischer Thematik, versucht aber nirgends eine prinzipielle Gegenüberstellung der beiden Klangkörper im Corellischen Sinne. Die erste Violine drängt sich konzertierend in den Vordergrund, erhält sogar in der, das vierte Konzert beschließenden *Passagaglia variata* ein selbständiges Virtuosenstück. Obwohl einzelne frisch empfundene Züge auftauchen, stehen die Stücke, musikalisch betrachtet, unter denen Geminianis.

In Ausdruck und Satzweise den Gegenpol Geminianis bildet Pietro **Locatelli,** der elf Jahre früher als jener (1721) seine »Concerti grossi a quattro e a cinque« op. 1 zu Amsterdam veröffentlichte. Der erste Teil, Nr. 1 – 8 umfassend, ist für die Kirche, der zweite, Nr. 9—12, für die Kammer bestimmt, also schon äußerlich, offenbar nicht ohne Absicht, als Nachahmung des Corellischen Musterwerks angelegt. Selbst das »Pastorale« im achten fehlt nicht. Concerti grossi stehen weiterhin in op. 4 (II. Teil 1735), op. 7 (1741) und op. 10, hier und da mit Solokonzerten untermischt. — Locatelli galt lange Zeit ausschließlich als Hexenkünstler auf der Violine. Die gute Meinung, die Fétis [2] über ihn zu verbreiten suchte, hat Wasielewski in seinem Geschichtsbuche [3] stark negiert, wohl weil er nur op. 3, die Virtuosenkonzerte, kannte. In den Concerti grossi verspürt man wenig der oft bizarren Einfälle, mit denen Locatelli, Paganini vorausgreifend, seine

---

[1] Libro II^{do} in der Universitätsbibliothek Upsala.

[2] Biographie universelle.

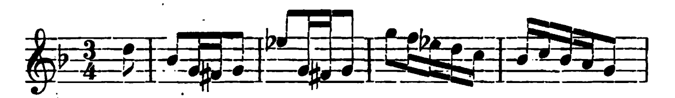
[3] a. a. O. I. S. 100.

Solokonzerte würzt; das brachte wohl der ernste Charakter der Gattung mit sich. Locatelli zeigt sich hier vielmehr als einer der ersten Vertreter des Zeitalters der Empfindsamkeit, das sich durch eine eigentümliche Mischung von Leidenschaft und Sentimentalität vom vorangehenden unterscheidet. In seinen Schöpfungen ist nicht mehr das Ideal des 17. Jahrhunderts wirksam, das Ideal Corellis, sondern das der kommenden Zeit, der auch Tartini angehört. Quantz findet sogar an Locatelli manches, was ihn unmittelbar an diesen »weltberühmten Violinisten« erinnert. Hatte Geminiani sich von der stark rauschenden Quelle der italienischen Oper zurückgezogen, indem er England und Händel aufsuchte, so schöpft Locatelli aus ihr neue Schaffenskraft und Gestaltungsprinzipien für die Instrumentalmusik. Recitativwirkungen, wie er sie im letzten Konzert von op. 7, »Il Pianto d' Arianna«, erreicht, sind nicht auf Nachahmung bedeutender Vorbilder, sondern auf direkte Inspiration durch die zeitgenössische Oper zurückzuführen. Die Polyphonie tritt merklich zurück, das poetische Moment, dramatisch zugespitzt, in den Vordergrund. Locatelli war leidenschaftlicher Programmmusiker und verdiente durchaus, als solcher im Zusammenhange seiner Zeit einmal des Näheren beleuchtet zu werden. Wenn seine Concerti grossi im allgemeinen an Gehalt denen Corellis nachstehen, so liegt das am Aufgeben des großen, pathetischen Zuges, jener »römischen Grandezza«, zugunsten einer kleinlichen, aus Motivstücken sich zusammensetzenden Arbeit. Das Concertino wird nach französischer Art behandelt, d. h. als zeitweilig angenehme Unterbrechung des Gesamtklangs; die konstruktive Kraft, die es bei Corelli hatte, ist verloren gegangen und durch äußerliche, bis zum Überdruß angehäufte Echoeffekte ersetzt. Die Soli der Kirchenkonzerte sind länger ausgesponnen als die der Kammerkonzerte, wo sie oft nur ein bis zwei Takte ausmachen. Corellis Satzanordnung wurde beibehalten, Locatelli schreibt aber häufiger Fugen, seltener zweiteilige Sätze mit Reprisen.

Als Schüler Corellis wird weiterhin Giovanni **Mossi** (Giovanni Romano, Giovanni da Roma) genannt. Seine »VI Concerti a 6 Istromenti, 4 Violini, Alto Viola e Basso Continuo« op. 3, Amsterdam[1], zeigen insofern Verwandtschaft mit denen Locatellis, als der erste Violinpart führend und mit Figurenwerk umwuchert auftritt; lediglich in den Adagien erkennt man das vom Baß gestützte Concertino von zwei Violinen wieder. Angelo **Ragazzi** dagegen, der von 1713—1740 als Violinist und Komponist in Wien angestellt war,

[1] Kgl. Hausbibl. Berlin. Nach Fétis um 1730 erschienen.

lieferte ein Concerto grosso (*G* moll)[1], das unverkennbar den Stempel Corellischen Geistes trägt. Einem breit ausladenden, edel harmonisierten Adagio folgt eine Fuge — ihr Thema ist die rhythmische Umbildung eines Balletmotivs aus Colasses »Thétis et Pelée« —, an die sich ein Adagio im Kirchencharakter und zum Schluß ein ebenfalls fugiertes Allegro mit dem scherzosen Thema



reiht. Beide konzertierende Violinen heben sich ausdrücklich vom Concerto grosso ab und rivalisieren wirkungsvoll miteinander. Mehr Torellische als Corellische Einflüsse zeigen des 1688 in Pistoia geborenen, in Bologna und München angestellt gewesenen Francesco **Manfredini** Concerti grossi op. 3 Bologna 1718[2], Stücke voll Schwung und lebhafter Phantasie. Vier werden von allen Violinen (in sechsfacher Besetzung!) unisono vorgetragen, vier sind Solokonzerte, die übrigen für zwei konzertierende Violinen. Das innige Weihnachts-Pastorale im letzten mag J. S. Bach gekannt haben.

Da es zum guten Ton unter den Konzertkomponisten gehörte, mindestens ein halbes Dutzend Concerti grossi veröffentlicht zu haben, so nahm auch Antonio **Vivaldi** solche in sein erstes Konzertwerk, den »Estro armonico«, auf[3]. Dasselbe enthält vier Solokonzerte (Nr. 3, 6, 9, 12), fünf für vier Violinen (Nr. 1, 4, 7, 10, 11), darunter drei mit obligatem Violoncell, und drei für zwei Violinen (Nr. 2, 5, 8), eins davon mit obligatem Cello. Es sind also Experimente, oder, wenn man will, die Taten eines berechnenden Kopfes, der, mit vielem aufwartend, manchem etwas zu bringen hoffte, und wirklich stempelte das Werk seinen Schöpfer zur Weltberühmtheit. Von den Concerti grossi blieben zwei der Nachwelt am Leben erhalten im Klavier- bezw. Orgelarrangement durch J. S. Bach[4]. Ein Concertino von vier Violinen war zu Vivaldis Zeit nichts Neues. Fontana, Buonamente, Legrenzi hatten die Zusammenstellung längst als etwas Apartes erkannt und fanden noch vor der Wende des Jahrhunderts in Dom. Gabrielli, Torelli,

---

[1] Kgl. Bibl. Dresden.

[2] Hof- und Staatsbibl. München.

[3] Je ein Exemplar der Amsterdamer (E. Roger & Le Cène), Pariser (L. Hüe), Londoner (Walsh) Ausgabe in der Kgl. Bibl. Berlin. Im Text wurde nach der Anordnung der Pariser Ausgabe citiert.

[4] Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. 43 und Bd. 38.
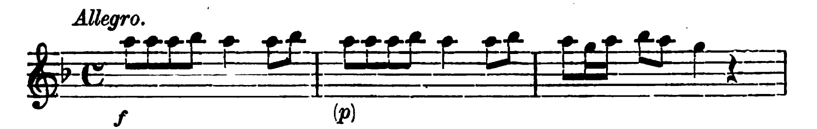
später in Montanari, Gasparini, L. Leo großzügige Nachfolger. Vivaldis Konzert Nr. 10[1] unterscheidet sich von der herkömmlichen Concerto grossoart dadurch, daß es das Concertino auseinanderlegt, jede der Violinen in der Art der später so beliebten Quadrupelkonzerte nach beendigtem Tutti solistisch auftreten läßt. Erst im Verlaufe der Entwicklung gehen sie zusammen und konzertieren im figurativen Stile miteinander. An einigen Stellen ist das Violoncell, im Mittelsatz sind sogar die Bratschen obligat geführt. Das Stück imponiert durch seine Klangfülle in den Tutti, die durchweg sechs bis sieben laufende Stimmen enthalten, und den klaren übersichtlichen Bau, der wohl geeignet war, einen Bach zur Bearbeitung zu reizen: im 2. Brandenburgischen Konzert spiegeln sich die Anregungen, die er von ihm mitgenommen. Ungleicher verteilt findet sich das konzertierende Element in den übrigen Stücken. Die erste Violine reißt es gewöhnlich an sich, während die zweite in die Begleitrolle zurücktritt, so daß in Wirklichkeit Solokonzerte vorliegen.

Erst im achten Werke, dem »Cimento dell' Armonia«, macht Vivaldi wieder vom mehrstimmigen Concertino Gebrauch. Den Inhalt dieses originellen Dokuments älterer Programmusik hat Wasielewski[2] beschrieben, ohne unter der äußeren Hülle den Kern des Ganzen zu erblicken. Teil I. Konz. 1—4 schildert auf Grund beigedruckter, über den betreffenden Notenstellen wiederholter Sonette[3] die vier Jahreszeiten, Konz. 5 heißt »La tempestà«, Konz. 6 »Il Piacere«. Die beiden letzteren gehören unter die Solokonzerte. Als fortschrittlicher Musiker und einer der begabtesten Köpfe des Jahrhunderts zieht Vivaldi in diesem Werke notwendige Konsequenzen aus der bisherigen Entwicklung des Concerto grosso. Er läßt den alten Concertinobegriff, der stilistische Einheit zwischen den beiden Klangmaterien forderte, fallen und stellt einen neuen auf, zu dem der Zeitgeist hindrängte, den koloristisch-programmatischen. Als solcher war er schon den venezianischen Opernkomponisten nicht unbekannt gewesen, hatten ihn Torelli und Corelli in ihren Pastoralkonzerten stillschweigend kultiviert. Indem Vivaldi die am Solokonzert erstarkten, solistischen Kräfte der Konzertisten zu weiter ausgreifenden poetisierenden Momenten ausnutzt, sie in mannigfachen Mischungen dem vollen Orchester gegenübersetzt, tut er einen wichtigen Schritt der modernen Orchestration entgegen. Das Zwitschern der Vögel zur Frühlingszeit

---

[1] Im Original abgedruckt in Bd. 43 S. 101 der Ausg. der Bach-Ges.
[2] a. a. O. I. S. 112.
[3] Abgedruckt in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I. S. 358.
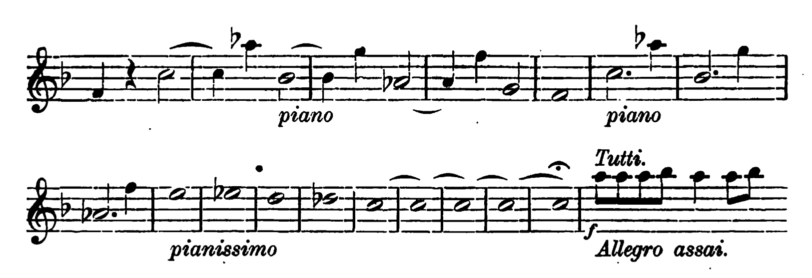
läßt er von drei Soloviolinen auf dem *E* dur-Akkord in den höchsten Lagen ausführen unter Hinzuziehung naturalistisch wirkender Triller und Staccati, die »Zeffiretti« zu schildern übernehmen zwei Soloviolinen, das Gewitter im Herbste das volle Orchester in den dunklen Lagen. Für Jagd, Tanz, Sturm, Eislauf findet Vivaldi eigenartige, durchaus musikalisch empfundene Mischungen und Rhythmen, wobei er über der Nachahmung nie die Form vernachlässigt. Mit viel Raffinement sind die Sonette derart zusammengestellt, daß der Text ihrer Mittelteile jedesmal einem ruhigen Mittelsatze entspricht. Für den Schluß sind lebhafte Tableaus, überraschende Augenblicksbilder vorgesehen. Es verdient Bewunderung, wie geschickt und feinfühlig Vivaldi diese scheinbar ungeordneten poetischen Bilder in die einheitliche Form des strengen Konzertsatzes gefügt, z. B. im »Herbst«-Konzert, das mit einem, den schweren Tanzschritt der Bauern charakterisierenden »Ballo e Canto de' Villanelli« beginnt
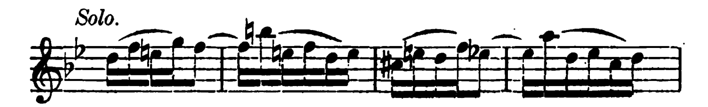


Das Sonett schildert

> Celebra il villanell con balli e canti
> Del felice raccolto il bel piacere
> E del liquor di Bacco accesi tanti
> Finiscono col sonno il lor godere.

Mit stolpernden Sechzehntelfiguren der Solovioline aus der Höhe in die Tiefe und wieder in die Höhe wird der Trunkene, »l' ubriaco«, eingeführt, wir verfolgen ihn auf seiner schwanken Bahn, hören, wie von fern das Reigenlied der Bauern (Tutti) hereinklingt und sehen den Bewußtlosen niedersinken und seinen Rausch ausschlafen:



Der Einfall, den Schnarchenden mit dem froh dreinschmetternden Tutti des Tanzlieds aufzuschrecken, ist einer der vielen humorvollen Züge, die diese Konzerte aufweisen. Neben glücklich erfundenen Melodieausschnitten, z. B. »Il Pianto del Villanello«



muß man sich freilich auch mit unbedeutenden Phrasen abfinden, aber dennoch läßt sich begreifen, daß das Publikum der Mitte des 18. Jahrhunderts begierig nach diesen Sachen griff, die in der ihm vertrauten Form des Konzerts des Neuen und Reizvollen genug boten.

Daß auf Anregung des Vivaldischen Werkes der Darmstädter Kapellmeister Graupner seine Klavierkonzerte »die vier Jahreszeiten« schrieb, liegt nicht außerhalb der Möglichkeit. Sicher ist, daß jenes nach Böhmen drang[1] und hier, wie es scheint, auf Josephus Gregorius Werner, seit 1728 Kapellmeister des Fürsten von Esterhazy, großen Eindruck machte. Wenn derselbe in seinem »Musikalischen Instrumental-Kalender Parthienweiß mit 2 Violinen und Basso o Cembalo in die zwölff Jahres-Monat eingetheilet«[2] bei der Schilderung der Tages- und Jahreszeiten etwas äußerlicher als Vivaldi zu Werke geht, z. B. im Februar die Tageslänge »10 Stund«, die Nachtlänge »14 Stund« durch 10 bezw. 14taktige Menuetreprisen, oder die Jahreszahl 1748 durch ein Fugenthema mit den betreffenden Intervallen »exprimiren« will, so ist dennoch die Vorlage nicht zu verkennen. Über seines Amtsvorgängers Werner Kompositionen hinweg mag nun Haydn bei der Komposition der »Jahreszeiten« sich gewisser Eindrücke bewußt geworden sein, die er in der Jugend empfangen, als Vivaldis Konzerte das Entzücken von Groß und Klein bildeten[3].

Unter den handschriftlich aufbewahrten Konzerten Vivaldis heben sich als zum Concerto grosso für Streicher gehörig namentlich zwei ab: ein durch seine zarten Klangmischungen und originelle Anlage sich auszeichnendes für Streichquartett, einer Solovioline
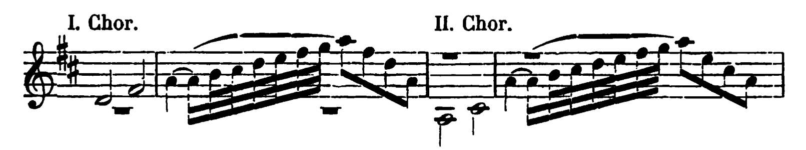
---

[1] Es ist einem »Signor Venceslao Conte di Marzino, Signore Ereditario di Hohenelbe, Lomnitz, Tschista etc.« gewidmet, als dessen »Maestro di Musica in Italia« sich Vivaldi bekennt.

[2] Neuere Kopie in der Kgl. Bibl. zu Dresden.

[3] Vgl. auch Haydns Jugendsinfonien »Le soir« (mit 2 Soloviolinen; am Schlusse eine »Tempestà«) u. »Le Matin« (K. F. Pohl, Haydnbiographie S. 283 ff.).

und drei Soloviolinen als »Eco«, und ein für zwei Streichquartettchöre mit zwei Soloviolinen geschriebenes[1]. Das letztere mit seiner imponierenden Klanggewalt deutet recht evident auf die begeisterte Liebe der Zeit zum Konzertstil und die Leidenschaft der Komponisten, sich ihrer in immer neuen, immer kühneren Kombinationen zu entäußern. Geniale Eingebungen fehlen nicht. Wenn am Schlusse des ersten Satzes zu den wogenden *D* und *A*dur-Harpeggien der ersten Solovioline (in hoher Lage) plötzlich von beiden Begleitkörpern abwechselnd das Anfangsmotiv des Satzes



in reizender Gestalt hineingeworfen und schließlich von allen im Fortissimo gebracht wird, so ist das ein Zug, wie ihn die Violin-Konzertliteratur bis Mendelssohn nicht allzu oft aufweist. Treffliche, ungeahnte Effekte schließt das Echo-Konzert in sich. So reine, zarte, keusche Klangfarben, wie sie hier das Violinenensemble ausstrahlt, so sinnige, aller »Spielerei« abholde Echowirkungen konnten nur auf einem Boden entstehen, der akustisch so feinfühlig geäderte Bauten wie die Markuskirche, der ein so ganz in der vornehmen künstlerischen Sinnenfreude aufgehendes Volk wie Veneziens Bürger trug. Hat keine unserer Konzertdirektionen Lust, die Lebensprobe auf eins dieser herrlichen Konzerte zu machen?

Viele der Vivaldischen Konzerte haben ein Concertino von Blasinstrumenten bei sich und das führt uns auf ein Sondergebiet des Concerto grosso. Neben dem Streichconcertino taucht bereits sehr früh ein Concertino von Blasinstrumenten auf. Schon oben wurde auf Bononcinis, Grossis und Anderer Sonaten mit zwei Trompeten hingewiesen, Stücke, die brüderlich verwandt sind mit den auf dem venezianischen Theater heimischen Trompetensinfonien und ohne Zweifel dem Concerto grosso mit Streichconcertino ein gut Teil fruchtbarer Aufbauprinzipien hinterließen. Das waren nichts anderes als verkappte Konzerte, wie sie Jacchini noch nach 1700 unter dem Titel »Sonate da chiesa a 2, 3, 4 e 5 con alcune per tromba op. 3« und »Concerti da chiesa e camera à 4, 5 e 6 con alcune a 1 e 2 trombe op. 5[2] schrieb. Daß sich nur eine kleine

---

[1] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Ca 44 und Cx 1036.

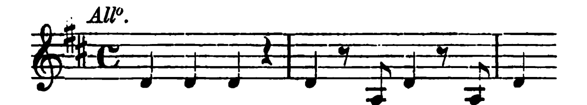
[2] Beide in Bologna bei Silvani erschienen. Fünf Trompensinfonien handschriftl. im Archiv von S. Petronio.

Anzahl solcher selbständigen Trompetenkonzerte gedruckt vorfindet — Bologna bleibt auch hier wieder Zentrale — läßt vermuten, daß die höhere Trompeterkunst nicht an allen Kapellen vorausgesetzt und mit gleicher Virtuosität betrieben wurde.

Wiederum liegen von Torelli die weitaus zahlreichsten und bedeutendsten Concerti grossi mit Blasinstrumenten vor in Handschriften im Archiv von S. Petronio, zweiundzwanzig an der Zahl, oft von gewaltiger Ausdehnung. Überwiegend ohne Jahreszahl, gehören sie nach gelegentlicher Beischrift des Datums dem Zeitraume von 1690—1707 an[1]. Die Besetzung ist eine höchst mannigfaltige. Das überall obligate Streichorchester wird hier von einer Trompete, dort von zwei und vier Trompeten mit oder ohne Oboen begleitet, ein andermal von zwei Hörnern oder Trombonen, in einem der Konzerte sogar in zwei Chöre geteilt, so daß zwei Oboen, zwei Violinen, Viola und Baß mit zwei Posaunen, Violinen, Viola und Baß rivalisieren. Überdies treten fast überall eine oder zwei Soloviolinen, seltener die Soloviola auf, nicht immer zwar als selbstherrliche Prinzipalinstrumente, sondern, wie die Blasinstrumente, sich dem Ganzen als Bestandteil einfügend, höchstens in den Prestoteilen der Mittelsätze virtuos hervorragend. Mit solchen Mitteln, denen wir in früherer Zeit schwerlich begegnen, erreicht nun der Meister nicht nur pomphafte Klangwirkungen, sondern versteht durch eine ebenso vielseitige wie scharf durchdachte Anordnung des konzertierenden Elements auch den auffassenden Geist des Hörers fortdauernd zu beschäftigen und zu spannen. Wie die Gruppen abwechselnd zusammentreten, sich solistisch in ihre Bestandteile auflösen, das Wort einander vom Munde nehmen und in Ton und Technik gegenseitig zu übertreffen suchen — jeder Chor stand nachweislich, wie das allgemein gebräuchlich war, mit einer eigenen Orgel, getrennt vom andern —, das ist eine Kunst, die zu bewundern auch das zwanzigste Jahrhundert Grund genug hat, abgesehen von den rein musikalischen Schönheiten der Gebilde, der oft bezaubernden Melodik, der frischen, ungesuchten Empfindung. Wären die Stücke bekannter und allgemein zugänglich, würde man ihnen ohne Zweifel bald einmal neben Bachs großen Orchesterkonzerten auf einem Programm begegnen. Was Ruhe des Stils, ernste Satzarbeit und gleichmäßige Behandlung der einzelnen Stoffteile anlangt, stehen sie diesen klassischen Mustern

[1] Zwei davon aus dem Jahre 1705 und 1707 tragen ausdrücklich den Hinweis »per l'Accademia«. Die Dresdener Kgl. Bibliothek besitzt zwei Konzerte in Kopie für eine bezw. vier Trompeten.

durchschnittlich näher als Vivaldis gleichgearteten Schöpfungen, in denen sich das rein Virtuose oft hervordrängt. Freilich lieferte auch Vivaldi wertvolle Beiträge zum Concerto grosso mit Bläsern, z. B. in einem für den Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen komponierten und vom Orchester des Mädchenhospitals zu Venedig vorgetragenen, wo 2 Flöten, 2 Theorben, 2 Mandolinen, 2 »Salme«, 2 Violinen, 2 Trompetengeigen, Violetten, Violoncelle und Bässe mit Orgel, also ein ansehnliches Orchester, herangezogen werden. Nach einem ausgedehnten, abwechslungsreichen Tutti folgen konzertierende Solopartien der beiden Trompetengeigen (12 Takte), Theorben (7 T.), der Violinen und Flöten (5 T.), der Mandolinen (7 T.), wiederum der Theorben (7 T.), dann 5 Takte der Solovioline, worauf das Tutti einfällt und eine Wiederholung des Ganzen in der Dominanttonart erfolgt. Ähnlichen Glanz entfaltet ein zum Namenstag des heiligen Lorenzo geschriebenes mit 2 Corni da Caccia und 2 Oboen, dessen Schluß von einer 84 Takte langen, aus buntem Passagenwerk zusammengesetzten Solokadenz der Violine gekrönt wird. In einem anderen[1] bilden die äußerst virtuos geführten Hörner (bisweilen auch 2 Oboen) mit dem Fagott ein Concertino und lassen ihre frohen Terzen hören, wenn Violine und Cello mit ihren Solopassagen schweigen. Als Vorgänger der späteren klassischen Orchestersinfonie sind diese Stücke von höchstem Werte. Ein Thema wie



offenbar den Bläsern zu Liebe erfunden, berührt sich mit manchem aus den Händen Stamitz' stammenden. Wenn Vivaldi im letzten Satze desselben Konzerts in großartiger Steigerung sämtliche Instrumente abwechselnd in rauschenden Sechzehntelpassagen auf einem 35 Takte langen Orgelpunkte (Tonika) zur Höhe steigen und mit gleicher Kraft zum Schlusse eilen läßt, so antizipiert er damit eine Wirkung, wie sie später kaum überboten werden konnte. Entgegen dem Prinzip Torellis, der mit Vorliebe das chorische Wechselspiel pflegt, beginnt Vivaldi hier und da schon (wie in op. 8) die Klangfarben der einzelnen Instrumente zu mischen, also zu instrumentieren. So erinnert der menuetartige Mittelsatz eines Konzerts (für 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Fagotts und Streichor-

---

[1] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 1062.

chester)[1] insofern an die reizenden Bläserserenaden Mozarts, als er von 2 Oboen und 2 Fagotts mit Baß vorgetragen wird, ein Experiment, das sich leider anderwärts nicht wiederholt findet. Mehrere frappante Stellen birgt auch ein »Concerto in due chori con Flauti obligati«[2]. Da wird neben den letzteren, neben Soloviolіne und Soloviloncell sogar die Orgel als Konzertinstrument herangezogen ähnlich wie in einem *F*dur-Konzert[3], nur daß hier die Stimmung zu einer weichen, elegischen, dort zu einer furchtbar aufgeregten übergeht. Man braucht keine illustrierenden äußerlichen Programmszenen zusammenzusuchen, um den Wert solcher oft tiefgeschauten Konzertsinfonik zu beweisen, sie spricht durch sich selbst; dennoch drängen sich dem Hörer bisweilen Bilder lebhafter Realistik auf, Bilder, wie sie nicht nur in der zeitgenössischen Oper standen, sondern wie sie auch die heilige Geschichte und Märtyrerlegende täglich dem Gläubigen vors innere Auge zauberten. So verschwindet bei Vivaldi die allgemeine, bei Torelli noch in frischen *D*dur-Trompetenklängen sich auslebende Weltfreude und macht einem individuelleren Gestalten Platz[4]. Freude und Leid zerlegt er gleichsam in ihre feinen Unterstufen, schafft eine Musik, die nicht überall, sondern nur bei bestimmten Gelegenheiten volle Wirkung übt. Und dazu kommt ihm wieder die souveräne Beherrschung des Violininstruments zu Hilfe, mit dem er in zarteren Schattierungen auszudrücken weiß, was Torelli nur anzudeuten vermochte. Als Komponist des großen Solos werden wir ihn später einzuschätzen haben.

Hier wären auch ohne weiteres J. S. **Bachs** sechs große »Brandenburgische Konzerte« einzureihen, die wir zum Teil auf direkte Anregungen durch die Italiener zurückführen müssen[5]. Der Meister schrieb sie für die ausgezeichnete Kapelle des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, fühlte sich daher weder durch persönliche noch praktische Rücksichten im Schaffen beengt. Mit Ausnahme des dritten und sechsten sind überall Blasinstrumente verwendet, entweder chorisch unter sich verbunden (Nr. 1) oder in solistischer Eigenschaft als Concertino mit einer Solovioline hingestellt (Nr. 2, 4, 5). Im fünften erscheint zum ersten Mal das Clavicembalo als solistischer Bestandteil des Concerto grosso.

---

[1] Hofbibl. Darmstadt.

[2] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 1045.

[3] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 1065.

[4] Vivaldi verwendet die Trompete überhaupt nie; vielleicht war der anstrengende Posten im Konservatorium nicht besetzt.

[5] Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. XIX.

Chorweises Konzertieren mit gelegentlicher Ablösung eines Soloinstruments findet statt in Nr. 1, 3, 6, während in Nr. 2, 4, 5 das Concertino solistisch eingeführt wird. Das eine Mal ist die Corellische, das andere Mal die Vivaldische Manier vorbildlich. Gleichsam das Resumé aus den Concerto-grosso-Leistungen seiner Vorgänger zieht Bach im dritten Konzert, das in seiner strengen Dreichörigkeit, in den daraus entwickelten polyphonen und Echowirkungen noch einmal die verschwundene Periode der Alt-Venezianer vor den Geist ruft. Das sechste archaisiert noch stärker, indem es sogar die Violinen aus dem Concentus verbannt und dafür Violen sprechen läßt. Einer neuen Zeit dagegen öffnet das fünfte die Tore: es ist ein Klavierkonzert im modernen Sinne, dreisätzig und breit angelegt; der Concerto-grosso-Charakter tritt nebensächlich hervor, das Individuum hat die Stelle des kollektiven Concertinos eingenommen. Spitta widmet den Stücken eine ausführliche Besprechung in seiner Bachbiographie[1], daher wurde hier auf eine solche verzichtet. — Mit einem Concerto grosso für vier Instrumentalchöre (zwei dreistimmige Trompetenchöre mit Pauken, einem Holzbläserchor von Flöte, drei Oboen, Fagott, und einem Streicherchor von vier Violinen, Viola, Violoncell und Fundamentalbaß) reiht sich Gottfried Heinrich **Stölzel** Bach als durchaus ebenbürtiger Instrumentalkomponist an[2]. Der Autor hat innerhalb der drei Sätze kaum eine Möglichkeit des Konzertierens übersehen, läßt nicht nur die einzelnen Chöre in den mannigfaltigsten Kombinationen gegen einander eifern, sondern löst auch fortgesetzt Soloinstrumente ab, so daß sich eine Fülle reizvollster Mischungen und Effekte ergibt. Bei höchst geschickter kontrapunktischer Arbeit und glücklicher Themenerfindung bedeutet das Stück eine geniale Verschmelzung italienischer und deutscher Konzertkunst, und man kann nur bedauern, daß das Schaffen anderer deutscher Zeitgenossen noch so wenig erhellt ist, um weitere Schätze dieser Art ans Licht zu fördern. Telemann und Graupner sind, wie wir später sehen werden, die nächsten, von denen ähnliche Taten bekannt sind.

Konzerte, wie die eben angeführten, sind unter der Concerto-grosso-Literatur der Zeit zwar nicht selten, tragen aber immerhin das Gepräge von Ausnahme- bezw. Gelegenheitswerken. Nicht immer war es möglich, die nötige Anzahl Instrumentisten zu schaffen, und wollte ein Autor seine Werke gedruckt einem größeren

[1] I. S. 738 ff.

[2] Hdschriftl. Herzogl. Bibl. Gotha. Von Herrn Max Schneider, Leipzig, freundlichst zur Verfügung gestellt.

Publikum übergeben, so mußte er sich auf bescheidenere Mittel beschränken. Alessandro **Marcello** (Eterio Stinfalico, der Bruder Benedettos) veröffentlichte gegen 1738 in Augsburg Concerti grossi unter dem Titel »La Cetra«[1], in denen neben dem Streichkonzertino zwei Oboen bezw. Traversieren tätig sind, läßt aber zu, man könne sie »mit etwas mehrerer Bequemlichkeit (obwohl mit geringerem Ausschlag) ohne Oboe oder Traversiere exequieren mit 6 Violinen allein, oder auch wohl gar nur, aber wenigst mit 4 Violinen; gleich wie auch nur mit einem Violoncello principale, wenn keine Violetten da sind, noch ein secondo violoncello: und so gegenteils nach Maßgebung der Instrumente, so in der Kompagnie bey Handen sind«. Man sieht, wie groß das Anpassungsvermögen damaliger Autoren war. Marcello schreibt übrigens tiefempfundene Stücke: das Largo appogiato im vierten Konzert für einstimmigen Violinenchor und bezifferten Baß ist das leibhaftige Spiegelbild der Air aus Bachs *D*dur Orchestersuite und dürfte, wie diese, noch heute eines öffentlichen Erfolges sicher sein. Früher, etwa 1730, hatte **dall' Abaco** in seinen »Concerti a più Istrumenti« op. 5 Holzbläser herangezogen[2]. Allerdings trägt von den 6 Stimmheften auf der Universitätsbibliothek zu Rostock nur eins die ursprüngliche Bezeichnung »Fagotto«. Dennoch ist die Mitwirkung von Flöte oder Oboe anzunehmen, wie denn auch handschriftliche Zusätze auf den beiden Ripien-Violinstimmen »Flauto primo«, »Hautboa« es bestätigen[3]. Dall' Abaco war freilich nicht der erste Italiener, der sich der Holzbläser im Concerto grosso bediente. Albinoni hatte in op. 5 und 9 den Versuch gemacht, neben einer solistisch behandelten Violine die Oboe zur Geltung zu bringen, wohl nicht ohne Anregung von Seiten der tüchtigen Bläser, die er bei seiner Anwesenheit in München in der kurfürstlichen Kapelle daselbst kennen gelernt.

Eine ungewöhnlich große Anzahl Instrumentisten, wiederum ausgezeichneter Oboisten, wie wir aus Mattheson[4] erfahren, standen Francesco **Venturini** als Konzertmeister der Kapelle des hannöverschen Kurfürsten zu Gebote. Er schreibt in op. 1, den »Concerti di Camera à 4, 5, 6, 7, 8 e 9 Instrumenti« (1713)[5], eins für zehn Instrumente: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, 2 Violen,

---

[1] Hofbibl. Schwerin. Vorrede italienisch und deutsch.

[2] Sandberger a. a. O. S. LIV.

[3] Nach Mitteilung der dortigen Bibliotheksverwaltung.

[4] Ehrenpforte S. 195.

[5] Exemplare in Dresden, Schwerin, Wolfenbüttel. Über Venturini siehe G. Fischer, Musik in Hannover, 2. Aufl. 1903 S. 32.

Fagott, Baß und Basso Continuo. Im sechsten setzt das Concertino, das Venturini nach französischem Brauche »Trio« nennt, sich aus Violine und 2 Oboen zusammen, wiewohl hier und da auch ein Violoncell und zwei Violen das konzertierende Element aufnehmen. Inhaltlich sind diese Konzerte nichts als französische Orchestersuiten. Im einzelnen sämtlich unter dem Obertitel »Sonata« stehend, werden sie abwechselnd in »Ouverture« und »Concerto« geschieden. Das Wesen des Unterschieds ist charakteristisch: die »Konzerte« beginnen mit einem regulären dreisätzigen Konzert nach italienischer Art (an Stelle des letzten Satzes steht bisweilen ein an den zweiten angehängtes »da Capo del Concerto«), die »Ouverturen« mit einer Sinfonie nach französischem Muster, so daß also die ursprüngliche italienische und die gleichzeitige französische Sinfonie, beide als »Einleitung« gefaßt, friedlich neben einander wirken. An zweiter, dritter, oft vierter Stelle folgen beiden die üblichen Balletsätze, Passepieds, Menuets, Gavotten: Venturini verfährt wie Corelli, er überträgt das Concerto grosso in die Kammer, steht allerdings weniger unter dem Eindruck dieses, als der Franzosen, die am hannöverschen Hofe bekanntlich eine Musikfiliale errichtet hatten. Einem einheimischen Italiener wäre der Gedanke einer so wenig erfreulichen Stilmischung, wie Venturini sie hier wagt, nicht beigefallen. Seine Musik hat zudem wenig ansprechende Züge.

In Italien selbst bürgerte sich die Familie der Holzblasinstrumente in der Kammermusik nur langsam ein, wohl ihrer tonlichen Unvollkommenheit halber, wie denn Scarlatti noch 1721 Quantz gegenüber gestand, die »blasenden Instrumentisten« nicht leiden zu können. Ein Buch Flötenkonzerte, das er hinterlassen, beweist, daß es damit so ernst nicht gemeint war. Im allgemeinen bleiben die Italiener im Instrumentalkonzert dem Streichquartett treu; treten Bläser hinzu, so werden in den meisten Fällen Beziehungen zu französischer oder deutscher Kunst herzustellen möglich sein.

Die Koppelung eines Streich- mit einem Blasinstrument im Concertino wurde in Deutschland außerordentlich beliebt. »Concerten von zwo Concertstimmen sind insgemein die üblichsten und auch am besten auszuarbeiten; sie fallen auch dem Gehör am deutlichsten und angenehmsten, als wenn sich mehrere Concertstimmen hervorthun«, sagt Scheibe[1] etwas allgemeiner. Das merkten denn die mit Bestellungen überladenen Haus- und Gelegenheitskomponisten bald. Die Zusammenstellung Flöte-Violine interessierte nicht. Als

[1] Der kritische Musikus S. 634.
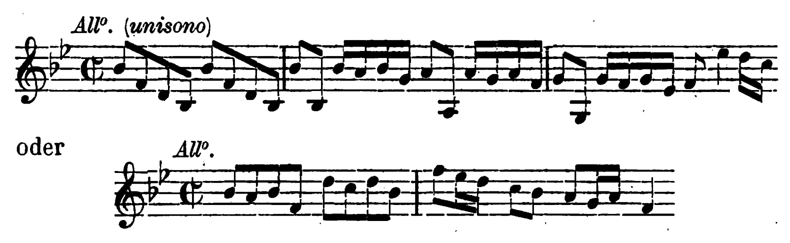
Diskantinstrumente von fast gleich großem Tonumfang und gleich beweglicher Technik standen beide einander ebenbürtig da, ergänzten sich sogar zuweilen, wie es früher zwischen Violine und Cornett geschehen. Häufiger gesellt sich die näselnde Oboe zur Violine. Man wird sie der allgemeinen Praxis zufolge überall da als mitwirkend zu betrachten haben, wo das Fagott auftritt, selbst wenn diesbezügliche Bemerkungen in der Partitur fehlen. Doppelt besetzt ergibt sie mit dem Fagott zusammen das eigentliche französische Trio, dem wir sowohl in Orchestersuiten wie in reinen Konzerten überall begegnen, wo französischer Geschmack hingedrungen, so in Dresden, Wien, Hamburg, Hannover, Stuttgart. Es schleicht sich auch in die italienischen Opernsinfonien der Lotti, Porsile. Giov. Porta, Caldara ein, oft in einer Variante von zwei Flöten oder Hörnern mit Baß. Wo Vollblut-Italiener sich seiner bemächtigen, behält es seine ursprüngliche Gestalt als Konzertfaktor bei; unter den Händen deutscher Meister, z. B. bei Telemann, Hurlebusch, Pisendel, Stölzel, Heinichen, schwindet das Triohafte oft gänzlich und eine mehr orchestrale Verwendung greift Platz.

Es ist äußerst charakteristisch, und wir werden später bei der Behandlung des Solokonzerts darauf zurückkommen, daß in Deutschland weder das reine quartettbegleitete Violinkonzert, noch das Corellische Concerto grosso mit ähnlicher Liebe gepflegt wurde wie in Italien. Deutschland, von jeher ein Land der Bläser, zog ein »gemischtes« Concertino vor und erfreute sich am Wettstreit zwischen Violine und Solofagott gelegentlich ebenso innig wie Italien an einem Corellischen Konzert.
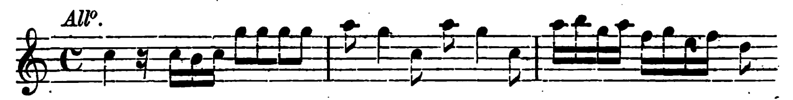
Über Deutschland hinweg drang das Concerto grosso nach England, wo es um so leichter Eingang fand, als man seit Karl II. — der sich 1660 nach französischem Muster ein Corps von 24 Violinisten eingerichtet hatte[1] — der vollen Streichmusik nicht fremd gegenüberstand. Henry Purcell hatte hier, von Geigern wie Davis Mell, Baltzar, Banister mittelbar oder unmittelbar unterstützt, einen Stil eingeführt, der in seiner strengen Klassizität dem des Corelli ähnelte. Der Schwerpunkt seines Instrumentalschaffens liegt dennoch nicht in der Sonatenkomposition als vielmehr in der Erweiterung des instrumentalen Ausdrucksgebiets im Rahmen der Oper. Jedenfalls fand **Händel**, als er nach England kam und in seinen Instrumentalsätzen italienische Eindrücke verarbeitete, fruchtbaren Boden vor, der durch die rege Tätigkeit einzelner Konzertgesellschaften rasch an Keimstoff gewann. In der um 1741 bei

[1] W. Nagel, Geschichte der Musik in England, 1897, S 223.

Walsh in London erschienenen »Select Harmony IV« sind eine Anzahl seiner Konzerte vereinigt[1], die ihren Ursprung unter italienischem Himmel nicht verleugnen. Nach Chrysanders Mitteilungen[2] wurden Nr. 3 (*G*dur) schon um 1710, Nr. 4 (*F*dur) 1716, Nr. 6 (*D*dur) erster Satz 1722, das »Concerto grosso« 1736, ein »Concerto« *G*moll bereits 1703 geschrieben. Unternahm der junge Händel sofort, die blendenden Effekte des Virtuosenkonzerts in die Oper zu übertragen (vergl. Violinsoli in »*Almira*« 1705. »*Rodrigo*« 1707, »*Agrippina*« 1708), so versäumte er nicht, eigenartige solistische Reize, wie sie in Albinonis und Venturinis Konzerten standen, selbständig zu erproben und fügte, wie diese, einigen seiner Konzerte Oboen hinzu, Chrysander glaubt, den vorzüglichen Bläsern zuliebe, die er am Hofe zu Hannover fand, wo auch Venturini wirkte. Nach Italianismen braucht man nicht lange zu suchen. Eine Thematik wie diese



war in B. Marcellos und Albinonis Konzerten zu Haus. Der majestätische Anfang des vierten Oboenkonzerts (*F*dur), dessen letzter Satz thematische Verwandtschaft hat mit dem Chor »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« aus Bachs Weihnachtsoratorium, wurde schon oben mit Corellis Konzert Nr. 1 verglichen, und Vivaldis gern gespieltes »Il Piacer« aus op. 8
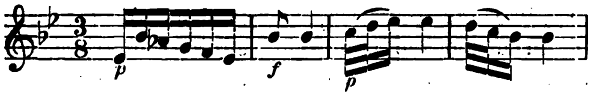


mag nicht ohne Einfluß auf Händels berühmtes, als Ouverture zum »Alexanderfest« bekanntes Concerto grosso *C*dur geblieben sein[3]. Auch die sinnige Musette aus dem Concerto grosso *G*moll (Nr. 6) liegt bereits im Ritornell einer Arie Leonardo Leos aus dessen Oratorium »Sa. Elena al Calvario« vorgebildet:

---

1 Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, Bd. XXI.

2 Händel-Biographie III, S. 153 ff., 168 ff.

3 Da das »Alexanderfest« bekanntlich die Macht der Tonkunst verherrlicht, ist eine bewußte Anspielung auf Vivaldis Konzert nicht ausgeschlossen.
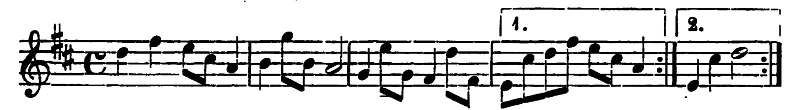


eine Entlehnung, die um so wahrscheinlicher wird, als auch Leo hier ausnahmsweise das Orchester in Concertino und Concerto grosso teilt. In der Sammlung, der dies letzgenannte Konzert angehört, den »12 grand Concertos« vom Jahre 1739 (erschienen 1740)[1], sind zwar Italianismen nicht so häufig, aber Händel macht dafür, zum Unterschiede von früher, vom Concertino nach Corellis kontrastreicher Manier Gebrauch. Indem er die noch immer beliebte vier- und mehrsätzige Sonatenform kultiviert, verfährt er ebenfalls mehr konservativ als fortschrittlich; denn fortschrittlich war Vivaldis Formenschema zu nennen, namentlich seine energisch betonte Dreisätzigkeit, welche auch Bach adoptierte. Mit Ausnahme des *C*dur-Konzerts und einiger Tutti und Soli nach Vivaldischem Muster scheidenden Orgelkonzerte (op. 4 Nr. 1, 2, 3 und op. 7 Nr. 3, 5)[2] zeigen sie alle eine eigene, selbständige Physiognomie. Sogar aus der Thematik läßt sich deutlich eine gewisse bewußte Emanzipation von italienischen Vorbilden herauslesen; hier und da eckig und gesucht, wie eigenwillig über Stock und Stein springend, prägen sie alle ein neues Moment, das subjektive, aus, ein Abweichen von der Allerwelts-Thematik, ein Suchen nach neuen Problemen, wie sie später Haydn in seinen ersten Sinfonien aufgriff.

Bachs brandenburgischen Konzerten nähern sich Händels zwei doppelchörige Konzerte *B*dur und *F*dur und die bereits um 1716 komponierte, gewaltige Wassermusik, in denen neben mächtigen choristischen Wirkungen viel solistischer Glanz entwickelt ist. Indes gehen sie weit über die Grenzen des Concerto grosso hinaus und tragen den Stempel außerordentlicher Gelegenheitsmusik an sich. — Eine Erweiterung der technischen Mittel erstrebte weiterhin Francesco **Barsanti**, ein geborener Italiener, der 1714 mit Händel nach England kam; er fügt im ersten Teil seiner Concerti grossi op. 3[3] dem Streichquartett zwei Hörner und Pauken, im zweiten Teile zwei Oboen, eine Trompete und Pauken bei. Bescheidener arbeitete Händels Konzertmeister Pietro **Castrucci**, dessen Konzerte op. 3[4] (1—4) Spiegelbilder der Geminianischen darstellen, obwohl er mehr Italiener blieb als dieser und sich in freierer, natürlicherer Melodik ergeht. Von Nr. 5 an wechseln frei

[1] Ausgabe der Händel-Gesellschaft, Bd. XXX.
[2] Ausgabe der Händel-Gesellschaft, Bd. XXVIII.
[3] London, British Museum.
[4] Stadtbibl. Hamburg.

gestaltete Sätze mit Gavotten, Sarabanden, »Ecos«, Allegri »alla francese«, in denen die erste Violine die Hauptrolle übernimmt. Häufiger als seine englischen Kollegen greift Castrucci auf das dreistimmige Concertino Corellis zurück, zeigt sich auch sonst, in manchem breit ausladenden Eingangssatze, als dessen treuer, den Bahnen des Meisters nachwandelnder Schüler. Seine Konzerte atmen Geist und Lebendigkeit, John **Humphries'** »Concerti grossi in seven parts« op. 2 (1737)[1] dagegen Langeweile. Unerreichte Vorbilder schauen aus den einzelnen Sätzen, trockene Phantasie zeigt die Melodik, die nur anheimelt, wo sie aus dem Born der Volksmusik schöpft, wie in der Gavotte



Als Werk eines Engländers, wohl auch ihres mannigfaltigen koloristischen Aufputzes wegen — Konz. 2, 5, 7, 10, 11 konnte mit Oboen oder Flöten, Konz. 12 mit Trompete oder französischem Horn gespielt werden — gewannen Humphries' Arbeiten ähnliche Verbreitung in des Autors Heimat wie die »Six Concertos in seven parts« seines Landmannes Mudge[2]. Von William **Babell** existiert ein dreisätziges Concerto grosso[3], das sich in Form und Inhalt dem italienischen Kirchenkonzert der Zeit anschließt, ohne darüber hinaus Bemerkenswertes zu bieten. William **Corbetts** »Bizzarie universali« op. 8, in Form von vierstimmigen Konzerten, waren mir nicht zugänglich, scheinen aber ebenfalls auf italienische Vorbilder — vielleicht Vivaldi — zurückzugehen. Treffliche Arbeiten liegen vom Franzosen Charles **Dieupart** vor, den Händels Persönlichkeit nach England lockte. Die Dresdener Bibliothek besitzt fünf konzertierende Sinfonien von ihm, darunter eine »Sonata« im strengen Kirchenstil für Doppelorchester und Flöten, und ein stark besetztes »Concerto« mit Oboen und Trompeten, scheinbar festliche Gelegenheitskompositionen, wie viele der Händelschen.

Mitten unter diesen rüstig schaffenden Konzertkomponisten lebend, versuchte sich auch der Deutsche Dr. **Pepusch** im Concerto grosso und schuf Stücke, die bei zeitweilig persönlichem Gepräge insofern stark vom Virtuosenkonzert Italiens beeinflußt sind, als die erste Violine dominiert und auch im Concertino — das,

---

[1] Stadtbibl. Hamburg.
[2] Fétis und Grove unbekannt.
[3] Stadtbibl. Hamburg.

wie bei Geminiani, vierstimmig ist — sich des Konzertierens nicht enthalten kann. Eins aber hat Pepusch bei der Bearbeitung Corellischer Werke gelernt: seine Concertino-Perioden tragen ein abgeschlossenes Gepräge, flattern nicht wie bei andern gelegentlich taktweise aus dem Tutti heraus, sondern dehnen sich ins Weite, etwa wie die Vivaldischen Soli, so daß in der Tat wieder einmal von wirklichem »Konzertieren« gesprochen werden kann; treibt ers in einem der Konzerte[1] doch sogar so weit, den Mittelsatz (Andante) vom Concertino ganz allein ausführen zu lassen. Melodisch sind die Stücke anziehend und einfach erfunden, mehr als einmal in hübschen Liedmotiven den espritvollen Komponisten der »beggar's opera« hervorkehrend.

In England erhält sich das Concerto grosso in seiner Urgestalt bis ans Ende des 18. Jahrhunderts und nahm noch zur Zeit als Haydn in London weilte neben dessen Symphonien einen ehrenvollen Platz ein, wie aus Konzertprogrammen der neunziger Jahre hervorgeht[2]. Werke der Avison, Alcock, Festing, Stanley fallen in die zweite Hälfte des Jahrhunderts und bleiben daher hier unberücksichtigt.

3. Kapitel.

3. Das Solokonzert.

Der im vorangegangenen Kapitel gegebene Überblick hat gezeigt, wie geschickt und sinnreich das 18. Jahrhundert die Tradition des chorweisen Konzertierens mit eigenen, neuen Kunstanschauungen zu verschmelzen wußte. Im Concerto grosso war ein Kunstgebilde entstanden, das sehr wohl den Vergleich mit gleichzeitigen vokalen auszuhalten im stande war. In demselben Augenblicke aber, da es als Prinzip ins Leben trat, fühlte man, daß damit die Konsequenzen nicht erschöpft seien. Sollte die Instrumentalmusik sich der Vokalmusik ebenbürtig erweisen, so mußte ihr ein Seitenstück zur Monodie entgegengesetzt werden. Ein solches war in der Solosonate längst vorhanden. Wie jene ursprünglich auf Volks- und Hausmusik zurückgehend, füllte sie ihren Platz gar wohl aus, erschöpfte aber auf die Dauer denn doch nicht das instrumentale Monodie-Ideal. Die solistischen Kräfte des Einzelnen waren inzwischen zusehends erstarkt, und je mehr aus dem Gewirr von Formen und Formenteilen, von Kirchen-, Kammer-

[1] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 743.
[2] Siehe F. Pohl, Mozart u. Haydn in London, 1867.

und Opernelementen, zusammen mit einem neuen Schreibstil, dem thematischen, die Formfrage sich klärte, desto mehr näherte man sich dem späteren Solokonzert. Gerade das Aufgeben des fugierten Stils, überhaupt der gebundenen Schreibweise, ward das entscheidende Moment, und von dem Orte, wo diese von Anfang an ausgeschlossen war, der Oper, ging nun auch auf das Solokonzert manch bestimmender Einfluß über.

Der Wechsel von Tutti und Solo in der Art, daß das Tutti jedesmal das Ausgangsthema oder einen Teil desselben in verwandten Tonarten wiederholte, liegt im Wesen der alten italienischen Arie begründet. Vom Ritornellwesen hatte der Sologesang von Anfang an Gebrauch gemacht, als dem bequemsten Mittel, Stimmungen zu verbinden, äußerlich durch den Zwang bestimmt, dem Sänger Zeit zum Atemschöpfen zu geben. Von der einfachen tonalen Repetition des Ritornells in der florentiner Schule wenden sich die Venezianer alsbald zur abwechselnden Transposition desselben, indem sie an die verschieden kadenzierenden Gesangsstrophen tonisch anknüpften. In Cavallis »Giasone« (1649) findet sich ein Stück, das diesen Arientypus deutlich ausprägt. Es ist die humorvolle kleine Arie des Stammlers Demo in der 7. Szene[1]. Ihr Bau ist folgender:

Ritornell (Tutti) *d*-moll
Solo
Ritornell *a*-moll
Solo
Ritornell *C* dur
Solo (begleiteter Duettsatz)
Ritornell *d*-moll.

Nach demselben Schema baut etwa 70 Jahre später Vivaldi seine Konzertsätze auf. Es hieße, das hier offen daliegende Verhältnis zwischen Tutti und Solo übersehen, wollte man die Konzertform aus der in der Solo-Violinsonate üblichen Fugenform ableiten, wo ein und dasselbe Thema im Verlaufe des Satzes in verschiedenen Tonarten, durch freie Episoden abgelöst, wiederholt wird. Der organische Aufbau einer Solosonate, in der der Baß als motivisch unbeteiligter Continuo mitgeht, wie in den Sonaten Marinis, Uccellinis u. a. wird sich nach andern Prinzipien gestalten müssen als der des Konzerts, wo sich zwei gleichberechtigte unterschiedliche Klangmaterien gegenüberstehen. Daß die Wiederholung eines Motivs dort Regel, liegt in der Natur der Zweistimmigkeit, kannte

[1] Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII.

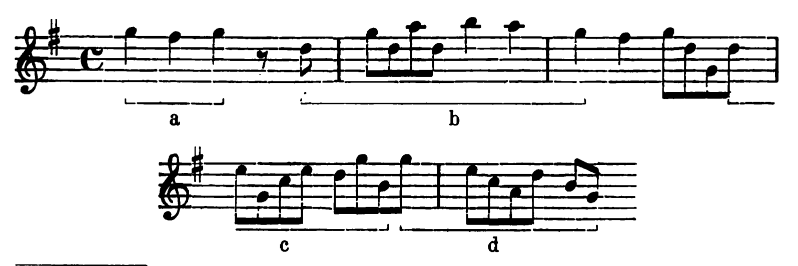
man doch weder das Aneinanderreihen von Kontrastthemen noch eine eigentliche Durchführung. Dem ausgesprochenen Solokonzert ist eine an die Fuge anklingende Behandlung fremd; es schöpft, wie gesagt, seine Elemente aus dem Born vokaler dramatischer Bildungen, hat »viele Ähnlichkeit mit der Tragödie der Alten, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte«, wie H. Ch. Koch[1] sich treffend ausdrückt. In der Instrumentalmusik der Zeit nimmt es dieselbe Stellung ein, wie die Solokantate in der Gesangsmusik. Zwischen Arie und Solokonzert herrscht anfangs ein gewisser formaler Parallelismus, der erst dann zur Divergenz umschlägt, als die Instrumentationstechnik komplizierter, das Violinspiel universeller wird und zur höchsten Entwicklung drängt, indes die Arie, an das konventionell-poetische Gerüst geschmiedet, so lange am Platze bleibt, bis Mozart kommt und sie rettet. Wie klar man das Konzert noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Gegenbild der Opernarie erkannte, geht aus Worten Scheibes hervor. »Was auch insbesondere die Ausführung eines solchen Stückes betrifft, so hat es in allem eine sehr starke Ähnlichkeit mit einer wohlgesetzten Arie ...[2]« und an einer andern Stelle[3] »[Konzert] ... dessen Einrichtung ist, wie ich schon gemeldet habe, dem ersten Teile einer wohl ausgeführten Arie sehr ähnlich, weil die Haupterfindung sich beständig mit der Konzertstimme abwechselt, und weil immer die Nebenstimmen die Konzertstimme begleiten, sie dann und wann unterbrechen, oder in ihre Melodie einfallen.« — Daß das der »großen« Arie typische »da Capo« hier nicht zur Geltung kommt, liegt im Charakter des ersten Konzertsatzes, der nicht, wie jene, für sich zu bestehen, sondern erst im Verein mit den beiden andern ein Ganzes zu bilden hatte. Immerhin machen selbst Alberti, Visconti, Schiassi, von Deutschen Telemann, Pisendel, Postel, Birckenstock zuweilen vom regelrechten da Capo Gebrauch. Bezeichnenderweise sind es auch zwei, mit der Opernarie eng vertraute Tonsetzer: Albinoni und Vivaldi, die das Solokonzert abrunden und selbständig machen.

Torelli hatte schon in seinen Konzertsinfonien von 1698 das Solo- und Tuttiprinzip innerhalb geschlossener Formen durchzuführen gesucht. Ehe wir seiner als Schöpfer des großen Solo gedenken, muß uns auf kurze Zeit Tomaso **Albinoni** beschäftigen, einer jener Mittelsmänner, deren Schaffen völlig vergessen wurde über

[1] Musikalisches Lexikon 1802.
[2] Kritischer Musikus, 69. Stück S. 632.
[3] a. a. O. S. 636.

den Leistungen größerer Zeitgenossen. Seine Konzerte sind als Überleitungsgebilde vom alten zum neuen Stile höchst wichtig, vor allem op. 2, die »Sinfonie e Concerti a cinque«[1]. Wie Torellis und Tagliettis Sinfonien je 6 »Sonaten« und 6 »Concerte« enthaltend, decken sie den Stilunterschied beider dadurch auf, daß sämtliche Sonaten viersätzig — Grave, Allegro, Adagio, Allegro — streng fugiert und ohne Soli, daher real fünfstimmig geschrieben, die Konzerte dagegen dreisätzig sind — Allegro, Adagio, Allegro — ausgesprochen homophonen Charakter und also auch vollstimmige, prägnante Anfangsmotive haben. Albinonis Soli nehmen noch nicht die abgeschlossene Stellung zum Tutti ein, wie die Torellis, treten vielmehr als gelegentlich überleitende Passagenketten auf; der Solist scheint überhaupt nicht im Mittelpunkt zu stehen, denn die äußerst kurzen Adagien der Konzerte sind noch nicht zum subjektiven Gefühlserguß herangereift, sondern dienen lediglich als Vermittelung der Ecksätze. In den »Sonaten« sind sie zu längeren ausdrucksvollen Sätzen ausgesponnen: ein Zeichen, wie mächtig die Gewohnheit, polyphon zu denken, noch wirkte, wie wenig man mit dem vielstimmigen homophonen Instrumentalsatz anzufangen wußte. An letzter Stelle stehen Tanztypen, Giguen (Nr. 1, 4), Correnten (Nr. 2, 3, 6), sogar ein Menuet (Nr. 5), alle freilich ohne Überschrift, denn in beiderlei Gestalt gehören die Stücke der Kirche.

Der Aufbau der einleitenden Konzertsätze ist etwas breiter angelegt, als der in den Torellischen. Diese pflegen zwei Sologruppen aufzustellen, Albinoni bringt drei, so daß das Gerüst sich ausnimmt: T—S—T—S—T—S—T. Infolge schwankender, unabgeschlossener Bildung der Tutti ist es nicht immer möglich, eine strenge Scheidung der Gruppen vorzunehmen, das Solo wächst unmittelbar aus dem Tutti hervor oder geht ohne Scheidung in dasselbe zurück. Zur Analyse diene das vierte Konzert der Sammlung, dessen motivisches Material im ersten Tutti niedergelegt ist:



[1] Exemplare der Amsterdamer Ausgabe Kgl. Bibl. Dresden (unvollständig); Kgl. Hausbibl. Berlin. Fétis a. a. O. kennt die Originalausgabe »Venedig 1700«.

Nach sieben Takten setzt die Soloviolinc mit Sechzehntelpassagen ein



und kommt zum Halbschluß in *D* dur. Daran schließt sich ein zweites, auf Imitation des Motivs *b* gestütztes Tutti von elf Takten, belebt durch konzertmäßige, den Violinfiguren gleichende Läufe im Violoncell, während die übrigen wechselweise den Motivausschnitt *d* hören lassen, ein Vorgang, der sich nach dem zweiten in *E* moll modulierenden Violinsolo wiederholt mit dem Unterschied, daß statt des Tuttimotivs *d* ein aus *c* gebildetes auftritt. In dieser, an die motivische Durchführung der klassischen Sinfonie erinnernden Weise geht es fort, ein drittes Violinsolo kadenziert in *G* dur und leitet in ein fünftaktiges, aus neuem Material gebildetes Schlußtutti über. Das Anfangsthema *a b c d* erscheint also im ganzen Satze nur bruchstückweise, nirgends vollständig. Hätte Albinoni es wenigstens am Schlusse in der Urgestalt wiederholt, so würde das Stück einen originellen Versuch darstellen, ein mehrstimmiges Konzertstück mit einheitlicher Thematik zu schaffen. Die Begleitung der Soli wird vom (einfach besetzten) Gesamtorchester, nicht vom Cembalo, ausgeführt: mit kurzen Akkordschlägen auf dem ersten und dritten Viertel deutet es die Grundharmonien an, ohne der Tonentfaltung des Solisten hinderlich zu sein.

Albinonis erstes Verdienst liegt darin, dem Ritornellgedanken Plastik und gewissermaßen die Kraft eines Zitats verliehen zu haben. Er erreicht das durch eine der Natur des Instruments entlehnte Melodik und eine rhythmische Prägnanz, wie sie in dieser Art weder Torelli noch Taglietti oder Motta in ihren etwa gleichzeitigen Konzerten kennen. Gestoßene Achtel auf dem Dreiklange, sprungweise mit gebundenen Sechzehnteln untermischt, Verbindung entfernter Intervalle und Tonlagen durch Sequenzenbildung liegen diesen Anfangsmotiven zu Grunde. »Aus dem ersten Ritornell kann man abnehmen, von was für einer Gattung das Konzert sey« läßt sich mit Quantz sagen. Die Wahl solcher kurzen, nach italienischer Manier oft abgerissenen Motive scheint wie ostentativ gegen die herkömmlich gebundene, fugierte Thematik gerichtet zu sein, ihnen haftet etwas von der Leichtfertigkeit der Opernmusik an, die Torelli in seinen Konzertthemen durchaus verleugnet. Nach Albinoni treten sie bei den verschiedenen Konzertkomponisten häufig in solcher Ähnlichkeit auf, daß es schwer ist, Zufall von Entlehnung zu scheiden. Den Charakter eines moti-

vierten, spannenden Vorspiels erhält das Ritornell allerdings erst bei Vivaldi, der — mit Albinoni lange Jahre in derselben Stadt tätig — trotz geringeren Alters nicht ohne Einfluß auf diesen geblieben zu sein scheint, denn Albinonis Thematik hat in op. 7 und 9 viel an Kurzatmigkeit eingebüßt: beide Werke besitzen Ritornelle im Vivaldischen Sinne. Ihre Titel sind, mit Einschluß von op. 5 »XII Concerti a 5, Due, Tre Violini, Alto, Tenore, Violoncello e Basso per il Cembalo da . . . opera quinta«, »Concerti a 5 con Violini, Oboe, Violetta, Violoncello e Basso Continuo, opera settima« (2 Bücher), und »Concerti a cinque con Violini, Oboe, Violetta, Violoncello e Basso Continuo, Dedicati al Massimiliano Emanuel Duca del Palatino, opera nona«, sämtlich in Amsterdam (Estienne Roger) erschienen[1]. Die beiden letzten zeichnen sich durch Mitwirkung der Oboe aus, es sind, mit Ausnahme weniger, wo die Violine konzertiert, Oboenkonzerte im Sinne der Händelschen, denn das Instrument (in op. 7 Nr. 2, 3, 5, 6, 8, 11 doppelt besetzt) tritt durchaus solistisch hervor. Die dankbaren Oboesoli in op. 7 und 9 lassen nicht verstehen, wie Rühlmann[2] und sein Nachfolger Wasielewski zu der Behauptung Anlaß fanden, die Oboen seien bei Albinoni »nicht ihrem Charakter gemäß« geführt und nur »der Verstärkung wegen« da. Beide Male geben sie zum Concerto grosso der Streicher ein regelrechtes, vom Baß begleitetes Concertino ab. Solo- und Tuttibezeichnung findet sich nur ausnahmsweise z. B. in op. 7 Nr. 10, das seines liebevoll behandelten Geigenparts wegen von andern absticht.
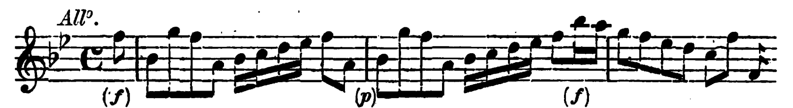
Will man Albinoni als geschickten Kontrapunktiker und phantasievollen Tonsetzer kennen lernen, so greift man am besten nach op. 5. Es enthält in den Schlußsätzen Meisterstücke fünfstimmiger Fugenkunst und in den Anfangssätzen so viel ausgezeichnete und wohlklingende Kontrapunktik, daß man Bachs zeitweise Hinneigung zu Albinoni wohl begreift. Beide Violinen stehen ebenbürtig nebeneinander, selten löst sich eine dritte auf Augenblicke konzertierend los. Aus den häufig auf Achteln wechselnden Harmoniefolgen erklärt sich übrigens die Auffassung des Allegros als eines sehr gemäßigten. Die Gesamtwirkung in der Kirche muß eine außerordentliche gewesen sein. Von op. 7 an wird Albinoni freier, Tutti und Soli heben sich deutlicher ab und verlieren den Charakter des Episodenhaften. Äußerlich durch den Klangkontrast der Oboe ver-
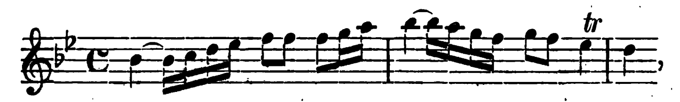
---

[1] Op. 5 und op. 7 Kgl. Hausbibl. Berlin. Op. 9 Großherzogl. Hofbibl. Darmstadt und an anderen Orten.

[2] Allgemeine musikalische Zeitung 1865 Nr. 36, Sp. 638.

anlaßt, setzt er bisweilen zum Hauptthema ein gesangreiches solistisches Seitenthema. So entspricht in op. 7 Nr. 3 dem Tuttigedanken:



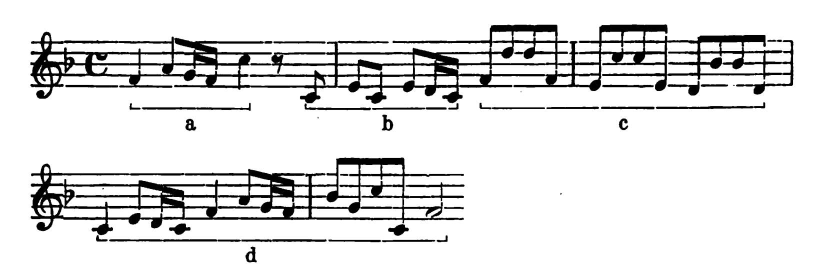
der offenbar dem Blasinstrument zuliebe gesangreicher erfundene Sologedanke der Oboe:



die beide im Verlaufe des Satzes nirgends vermengt, sondern als Charakteristika ihrer Träger beibehalten werden. Ihnen entnimmt Albinoni motivische Einzelheiten für die Durchführung, die aus einem kanonischen Zusammenschluß aller Stimmen besteht. Auf eine ausführliche Wiederholung des Anfangs folgt eine Coda, in der Albinonis Eigenart hervorbricht, kurz vor dem Schlusse neues Material zu bringen. Vordersatz — Durchführung — Nachsatz und Gegenüberstellung zweier Themen, beides wichtige Gesichtspunkte für die sinfonische Entwicklung, sind hier klar ausgesprochen und liegen auch andern Albinonischen Sätzen zu Grunde, falls nicht Reprisenwesen herrscht. — Als Adagien schreibt Albinoni entweder freigestaltete, gesangsmäßige Stücke mit fortlaufender Melodie oder solche, in denen das Tutti eine Bewegung von Anfang bis Ende beibehält und taktweis von kurzen Tonfiguren des Solisten unterbrochen wird. Die Niederschrift scheint er dabei aufs Notwendigste beschränkt zu haben, sie gibt selten mehr als ein trockenes Notengerippe, rechnete also mit der blühenden Phantasie damaliger Solisten. Unter Berücksichtigung dieser längst verschwundenen Praxis erscheint Wasielewskis Urteil über Albinoni als zu hart. Vivaldi schrieb zwar mehr, schrieb glänzender, virtuoser, pflegte aber nicht jene sorgfältige, auch in den Begleitstimmen stets wohlerwogene Satzarbeit, derentwegen jener zu den fleißigsten und begabtesten Konzertkomponisten zu rechnen ist.

Albinoni nennt sich auf den Titeln seiner Werke »dilettante veneto«. Ein solcher war auch B e n e d e t t o **Marcello**, von dem (nach Fétis) 1701 ein Konzertwerk »Concerti a cinque istromenti, opera prima. In Venezia, presso il Sala« gedruckt wurde. Die Sammlung war mir unerreichbar. Zwei alte Kopien Marcelloscher Konzerte, ein Solokonzert »a 5« und eins für zwei Soloviolinen

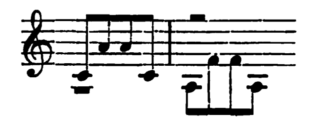
besitzt die Königl. Bibliothek zu Dresden[1], ein drittes für konzertierende Oboe in alter Stimmenabschrift die Großherzogl. Bibliothek zu Schwerin, dasselbe, was kürzlich als Vorlage für ein Bachsches Klavierarrangement nachgewiesen wurde[2]. Alle drei haben gemeinsam den Beginn mit einem Unisonothema: ein Effekt, der recht eigentlich dem Kammerkonzert angehörte. In der Sorgfalt der thematischen Arbeit und der stets wechselnden Anordnung des in der Exposition gegebenen Materials ähnelt Marcello dem Albinoni. Sein *F* dur-Doppelkonzert, eigentlich der in Torellis op. 8 fixierten Concerto-grosso-Gattung zugehörig, beginnt



Das erste Solo der Violinen ist hiervon unterschieden, im Baß aber mischt sich sogleich eine aus *b* und *c* bestehende Begleitstimme bei, die mit *d* kombiniert zum Halbschluß auf *C* gelangt. Während die Prinzipalviolinen in munteren Terzenfiguren konzertieren, wirft die Bratsche das Motiv *a* in der Umgestaltung



dazwischen und läßt das Motiv *c*, sequenzenweis abwärtssteigend, vom Baß aufnehmen. Motiv *a* wird Losungswort: Baß- und Diskantinstrumente nehmen es sich ungestüm ab, ziehen selbst die Konzertierenden in den Streit; das Bruchstück



---

[1] Sign. Cx 666 und 667.

[2] Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 38 Nr. 3. Siehe dazu meine Ausführungen in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft 1903, IV. Heft 2. S. 234 ff.

fliegt dazwischen, ein fröhliches Tummeln in der Stimmung des Ausgangsthemas und das Ganze sammelt sich in Eintracht auf der Schlußfermate. Der einzige Fehler dieses Dokuments sinnvoller instrumentaler Themenverknüpfung aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist seine Kürze: 50 Takte. Kurz ist auch das folgende Adagio: drei Tutti-Akkordsäulen schließen zwei Soli (5 Takte, 3 Takte) ein. Erst im beschließenden Presto lebt der Komponist sich aus, einem langgesponnenen $^3/_8$-Tempo mit allerlei rhythmischen und melodischen Effekten. Das Solokonzert (*D* dur) arbeitet mit zu steriler Thematik und einem Aufwande äußerlicher Virtuosenkünste, um sich neben dem Doppelkonzert halten zu können. Der letzte Satz des Oboenkonzerts gibt ein Muster geistvollen italienischen Correntenstils ab, während das Adagio, ein tief empfundenes kleines Tongedicht, Marcello als Melodiker neben Bach bestehen läßt.

Liegt in Albinonis Konzerten trotz Hervorkehrung eines zu Zeiten umfangreicheren Violinsolos der Schwerpunkt auf formalem Gebiete, in der Feststellung eines Aufbauschemas, in der experimentellen Verwebung einzelner Soli in den symphonischen Satz, so treten Torelli und Gius. Jacchini als Komponisten des großen Solos auf. Beide waren als Berufsmusiker lange Jahre am Orchester von S. Petronio tätig, dieser als Cellist, jener als Viola- und Violinspieler, kannten also orchestrales Musizieren nach allen Seiten. Man merkt ihren Solokonzerten an, daß sie der konzertfrohen Bologneser Kirchenschule entstammen. **Jacchini** lieferte in seinen 1701 zu Bologna erschienenen drei- und vierstimmigen Cellokonzerten (op. 4) nicht nur die ersten Exemplare dieser Gattung für sein Instrument[1], sondern auch die ersten, ausdrücklich für die Kammer bestimmten Konzerte mit je drei Sätzen, was einigermaßen überrascht, da Torellis, Tagliettis und Albinonis gleichzeitige Stücke in der Hauptsache für den Gottesdienst bestimmt waren. Auch die Mehrzahl der in der Folgezeit publizierten sind Kirchen-, nicht Kammerkonzerte. Wird man, in Hinsicht auf die bereits erwähnten *Concertini per Camera* für Violine und Solovioloncell, schließen dürfen, daß das letztere in der Kirche keine Sympathien besaß? Ein handschriftliches Cellokonzert Vivaldis aus späterer Zeit[2] trägt einen indifferenten Charakter. Jacchinis

---

[1] Diese Tatsache finde ich in H. Riemanns Aufsatz »Die Anfänge der Violoncell-Literatur« (»Blätter für Haus- und Kirchenmusik« 1903 Nr. 3) noch nicht berücksichtigt.

[2] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 1079.
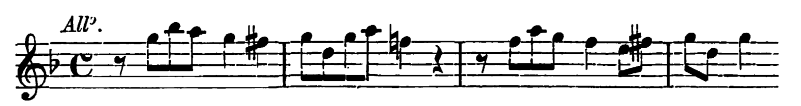
Soli zeigen eine schon entwickeltere Faktur als die in Torellis op. 6, beschränken sich aber auch noch auf akkordische Figuration ohne motivische Eigenart. Dem Geiger war es vorbehalten, hier Neuland zu entdecken.

Um **Torellis** Tätigkeit auf dem Felde des Solokonzerts zu überschauen, sind außer der zweiten Hälfte von op. 8 noch vier handschriftlich in Dresden aufbewahrte Konzerte heranzuziehen[1], die sich nicht unter den gedruckten befinden, und zwei im Archiv von S. Petronio in Bologna befindliche. Ihre Bestimmung für die Kirche ergibt sich aus dem Vorhandensein von Orgelstimmen, deutlicher noch aus ihrer stilistischen Eigenart. Die viersätzige Kirchensonatenform blieb zwar unberücksichtigt, dagegen tritt in den Tuttis hier und da das imitierende Moment hervor. Entsprechend ihrem virtuosen Charakter wechselt die Architektur der Ecksätze häufig. Zweiteilige Formen stehen neben dreiteiligen, auch frei behandelte finden sich. Die Rückkehr zum Anfang ist, wie in der Konzertsinfonie, auch hier Prinzip in allen Fällen. Was aber die Konzerte vor allem bedeutsam macht, ist der scharf ausgeprägte Wechsel zwischen Chor und Solospiel, der hier zum ersten Mal in der Literatur gewichtig auftritt. Zum ersten Mal stehen sich hier Orchester und Solist gleichwertig gegenüber, suchen beide ihre Individualität gegen einander zu wahren. Äußerlich zeigt sich das in der breiteren Entwicklung der beiden Parte: nicht eher beginnt das Solo, bis der Chor seinen Monolog in abgeschlossener, selbständiger Form beendet, umgekehrt fällt dieser nicht eher ein, bis der Solist, was er zu sagen hatte, unverkürzt ausgedrückt. Ein Konzertieren kann man es kaum nennen, dieses gegenseitige Sich-Platzmachen, Sichablösen, Aufeinanderwarten, wenigstens trifft es mit dem späteren Konzertbegriff nicht zusammen, der ein fortwährendes Auf- und Abwogen beider »streitender« Körper postuliert; dies um so weniger, als der Solist überwiegend seine Begleitung am Cembalo erhält, mit dem Gesamtorchester selbst also in keinerlei Konflikt gerät. Ein gewisses Rivalisieren um den Vorzug wäre höchstens in Bezug aufs thematische Material anzuerkennen; denn jedesmal bringt der Solist selbständigen Melodiestoff mit und sucht ihn dem in seiner Thematik beharrenden Chor gegenüber zu wahren. Wo dies nicht geschieht, d. h. wo der
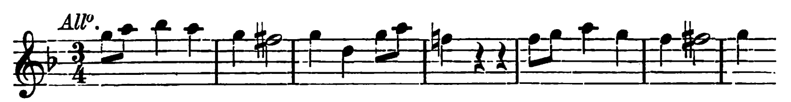
[1] Kgl. Bibliothek. Sämtlich in Stimmen: Sign. Cx 988 *D* dur (Solostimme fehlt), Cx 990 *D* dur (mit Trombe), Cx 992 *D* moll, Cx 994 *D* dur. Die unter Sign. Cx 989 (*D* moll) und Cx 993 (*C* moll) vorhandenen sind Kopien von op. 8 Nr. 7 und Nr. 8. Diese beiden und eine »Sinfonia« für zwei Violinen und Baß (Sign. Cx 997) arrangierte J. G. Walther für Orgel (Autograph in Berlin).

Solist das Chorthema sei es notengetreu oder variiert wiederholt, haben wir bereits entwickeltere Formen vor uns. Torelli und Albinoni kennen eine Identität des Tutti- und Solothemas noch nicht. Die wenig entwickelte Faktur der Ritornelle verbot ganz von selbst ein wiederholtes Aussprechen ein und desselben Gedankens, und das um so mehr, als die Thematik noch keine melodisch unzweideutige war. — An langsamen Sätzen treten zwei Arten auf: abgeschlossene Adagien und kurze, aus einem oder mehreren Tempi bestehende Überleitungssätze. Erstere sind durchweg nach dem Schema *ABA* der dreiteiligen Liedform gebaut, die schon Leoni und Legrenzi an derselben Stelle benutzten; die Teile *A*, oft nur aus wenigen Takten bestehend, übernimmt das Orchester, den Mittelteil *B* der Solist unter Begleitung der Orgel oder des Cembalo. Die zweite Art liebt ebenfalls die auf Kontrastwirkung gestützte Dreiteiligkeit, steht aber nicht selbständig da, sondern hängt mit dem vorangehenden oder folgenden Allegro zusammen. Wenige langhinschallende Akkordschläge, ein derb zufassendes Prestissimo in Form einer Solokadenz, zum Schlusse wiederum Tuttiakkorde: das ist das typische Bild dieser Gattung. Daneben finden sich kleine episodenhafte Überleitungen, die eine besondere Geltung nicht beanspruchen.

Die Schlußsätze haben entweder dieselbe formale Bildung wie die ersten oder sind freier, rhapsodischer gehalten. Tanztypen kommen nicht vor, doch mahnt hier und da der Brauch, den Schlußsatz thematisch mit dem ersten zu verbinden, an die *proportio* der alten Tanzlieder oder eine ähnliche Sitte in der deutschen Suite. Z. B. wird in einem der handschriftlichen Konzerte das Thema des ersten Satzes
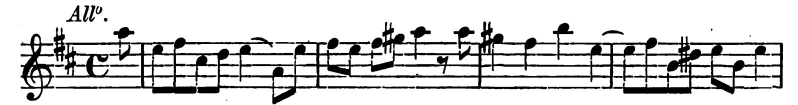


im Schlußsatze in den Tripeltakt versetzt:
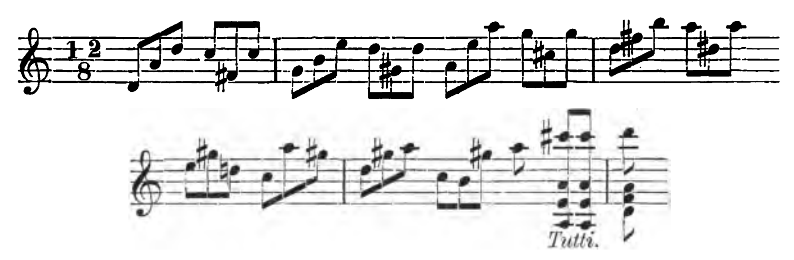


Ähnlich in op. 8 Nr. 8.

Torellis Tuttithemen haben einen eigen gefärbten Charakter; sie tragen weder Albinonis Keckheit, noch Vivaldis Kühnheit, noch Marcellos Sinnlichkeit zur Schau, sondern knüpfen an den hohen Ernst an, der in S. Petronios Kirchenhallen wohnte: gemessen

schreiten die einen, frohlockend die andern einher, Extreme gibt es nicht. Immerhin sieht man, daß zwischen op. 6 und op. 8 beinahe ein Dezennium liegt und Torellis Melodiestil mit der Zeit fortschritt. Ein Thema wie dieses (op. 8 Nr. 10)
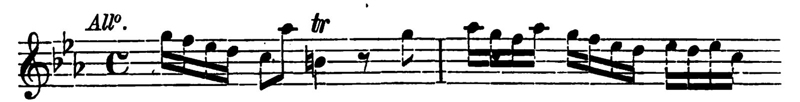


wird man vergebens in dem älteren Werke suchen. Aber auch der Violinstil hat sich vervollkommnet. In den Soli lebt ein beweglicher Geist, südländisches Temperament und derselbe Hang zu breit ausladendem Koloraturwerk, der sich in der gleichzeitigen Arienkunst hervordrängt. An Stelle der vermittelnden Passagengruppen und bescheidenen Harpeggienversuche ist das große Solo mit Anwendung ausgesuchtester Violineffekte getreten. Die Wirkung der abwechselnd berührten leeren Saiten (bariolage, ondulez) hatte schon Marini erkannt, Torelli nutzt sie weiter aus; er registriert mit gewissem Raffinement und kennt die solistisch dankbare Umkleidung einer Melodie durch harmonische Figuration. Unverkennbarer Virtuoseninstinkt spricht aus den Schlußwendungen. Zur Steigerung werden teils harmonische Mittel (Sequenzenbildung, chromatische Engen) benutzt, wie im Dresdener *D* moll-Konzert,
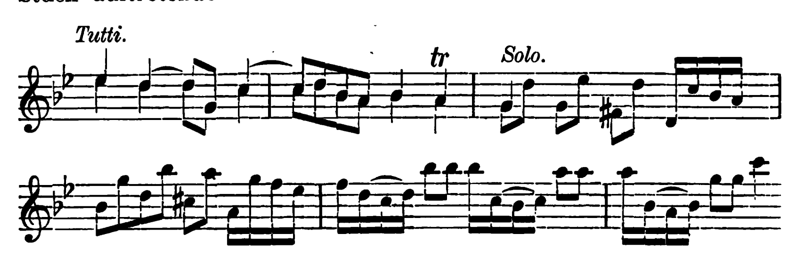


teils rhythmische (Sechzehntelpassagen, Triolenbildung), am liebsten jedoch Anhäufung technischer Schwierigkeiten für die rechte und linke Hand (Wechsel gebundener und gestoßener Dreiklänge, Harpeggien über drei und vier Saiten, Flautato-Effekte: sopra il manico, Erreichen höherer Lagen u. s. f.). Der Schlußsatz des ebengenannten Konzerts, wohl das schwierigste von allen, läuft in eine Kadenz auf der Dominante aus: in gebrochener Dreiklangsfolge (*A* dur) aufsteigend, bleibt sie dem Solisten zur Weiterführung überlassen. Ebenda fallen die Orchesterviolinen der Prinzipalgeige mit ungestümem Tremolo ins Wort, während Violen und Bässe in charakteristischen Achtelmotiven darunter hinwegschreiten: ein über

Viotti, Rode, Spohr bis heute beliebter Tuttieffekt. Die erlösende Kraft des Tutti ist überall erkannt, oft nicht ohne berechnete Herausforderung des Beifalls, ganz entgegen der Corellischen Manier. In kräftigen, breiten Zügen wird es hingestellt, stets vom ganzen Begleitkörper vorgetragen, und selbst wo der Aufbau imitierend verläuft, ist das Thema mehr schwungvoll als mit Rücksicht auf kontrapunktische Verwertung erfunden. Frischweg, ohne Vorspiel setzt in Nr. 8 die Solovioline mit der beliebten melodischen Wendung ein



eine Kühnheit, die wenig Nachahmung fand. Das in demselben Stück auftretende
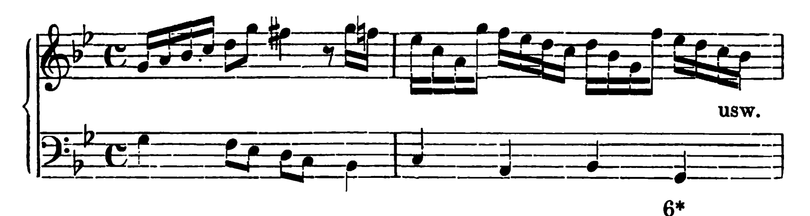


klingt wie eine Vorausahnung des Solomotivs im ersten Satze von Bachs *D*moll-Konzert für zwei Violinen. Ja, die stilistische Ähnlichkeit einiger Partien steigert sich derart, daß Grund zur Annahme vorliegt, Bach habe das Torellische Konzert — wenn auch nur als Orgelarrangement seines Weimarer Kollegen Walther — gekannt[1].

Zur Begleitung der Soli zieht Torelli, wie schon erwähnt, regelmäßig das Cembalo bezw. die Orgel heran. Eine auf Akkordschlägen oder vorübergehende Achtelbewegung beschränkte liegt
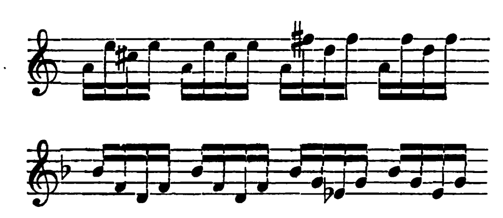
---

[1] Man vergleiche auch den Anfang des Bachschen Konzerts mit folgendem Sonatenanfang Vivaldis (Kgl. Bibl. Dresden Sign. Cx 1095)



nur in wenigen Fällen vor. In der Baßführung herrscht das Prinzip des Continuo, des fortlaufenden Fundamentalbasses, der namentlich in den Tutti als äußerst beweglicher Faktor auftritt. Eine Teilnahme desselben am Motivspiel, etwa wie bei Marcello, ist schon deshalb ausgeschlossen, weil Torelli den Hauptwert auf die Führung der Oberstimmen legt.

Mit den Solokonzerten seines op. 8, dem »schönsten Ruhmeszeugnis« des Meisters, hatte Torelli der Violinkomposition ein weites Feld eröffnet. Nachahmer, begabte wie unbegabte, finden sich sofort, wiewohl die zwingende Macht seines großen Solos erst Vivaldi trifft. In der Mehrzahl der aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts stammenden Konzerte herrscht ein Zug ins Kleinliche; Klangfiguren wie



oder

bedeuteten eine Errungenschaft der Violintechnik und bilden, da sie leicht auszuführen und mannigfach zu kombinieren waren, von nun an mit andern ähnlichen den unverwüstlichen Grundstoff der Soli. Ein hoher Prozentsatz von Konzertkomponisten nährt sich von diesen süßen aber kümmerlichen Melodiefrüchten, zu denen selbst Bedeutendere wie Veracini, Vivaldi, Händel greifen, wenn wertvollere Gedanken fehlen.

Der Solo- und Triosonate war ein so leichtfertiges Wesen fremd und blieb es auch in Zukunft, während Sinfonie und Operneinleitung es bald aufnehmen und das ganze Jahrhundert hindurch kultivieren. Die Hauptidee trägt fortan der Chor, der Solist hat das Ohr zu ergötzen: eine Moral, die gute wie schlimme Folgen zeitigte.

Torelli trat 1708 vom Schauplatz ab, kurz darauf setzt **Vivaldis** Konzertschaffen ein. Eine Reihe glücklicher Umstände trug dazu bei, dasselbe zu einem gesegneten zu machen. Aus einer Musikerfamilie Venedigs stammend — sein Vater Giambattista war Geiger an der Markuskirche — durch das rege Musikleben der Stadt früh beeinflußt und als sog. Weltpriester gewiß nicht ohne wissenschaftliche Bildung, erlebte er sowohl als Violinist wie als Opernkomponist in seiner Vaterstadt Erfolge und versah zudem bis an sein Ende den Kapellmeisterdienst am Mädchenhospital »della Pietà«, das

durch ihn zur Berühmtheit gelangte[1]. Von der Oper nahm er, gleich Albinoni, eine unglaublich leichte Schreibweise und die Vorliebe für Programmusik mit herüber. Das ihm stets zur Verfügung stehende Anstaltsorchester bot ihm bequeme Gelegenheit zum Studium instrumentaler Wirkungen und Nuancen, so daß seine neuen Leistungen auf dem Gebiete der Konzertmusik aus diesem günstigen Umstande ebenso leicht zu erklären sind, wie die des fürstl. Esterhazyschen Kapellmeisters Haydn in der Symphoniemusik. Beide hatten freie Hand zum Experimentieren.

Die weltlichen und geistlichen Aufführungen des Konservatoriums verschlangen viel Musik, die Vivaldi jedenfalls selbst bestritt. Nur einen Bruchteil seiner Kompositionen übergab er der Öffentlichkeit: drei Sonatenwerke (op. 1. 2. 5) und neun Konzertwerke (op. 3. 4. 6—12), darunter eins (op. 10) für Flöte und Orchester[2]. Ein großer Teil blieb Manuskript und gelangte in verschiedene Hände[3].

In den Triosonaten op. 1 und Solosonaten op. 2 steht Vivaldi noch stark unter dem Banne Corellischer Kunst, aus dessen fünftem Werke er mehr als einmal Anregung empfangen zu haben scheint[4]. Dennoch zeigt sich hervorragende eigene Gestaltungskraft, namentlich ein Hinneigen zu scharf umrissenen Anfangsmotiven. Bezeichnend für seinen späteren Beruf als Konzertkom-
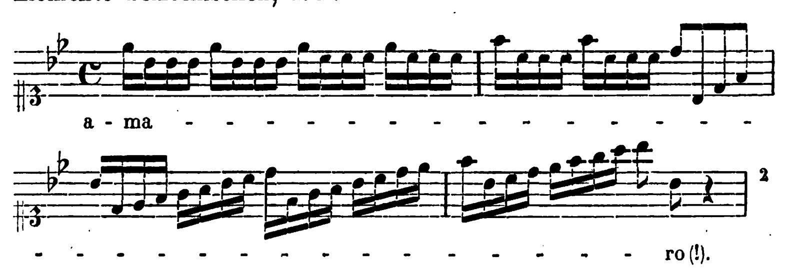
[1] *Maestro di choro* war Fr. Gasparini. — Auf einen Aufenthalt Vivaldis in Darmstadt deutet nichts. J. Rühlmann hat nachzuweisen versucht (Neue Zeitschrift für Musik, 1865, S. 394), daß er den Titel »Darmstädtischer Kapellmeister« führte als Dirigent der Kapelle des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt, der als Statthalter in Mantua residierte, und ihn beibehielt, als er 1713 nach Venedig zurückkehrte. — Nach zwei Manuskript-Konzerten in der Dresdener Bibliothek mit den Überschriften »Fatto per la Solemnità della S. Lingua di S. Antonio in Padua« (Sign. Cx 1043) und »Per la Solemnità di S. Lorenzo« (Sign. Cx 1062) möchte ich schließen, daß Vivaldi sich 1712 in Padua aufgehalten und — auf Grund der darin aufgebotenen, außergewöhnlich prächtigen und virtuosen Ausdrucksmittel (s. oben S. 62) — sich um eine Stelle an einer der beiden Kirchen beworben habe.

[2] Ihre Originaltitel, mit Ausnahme von op. 10, mitgeteilt in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I. 1885 S. 356ff. — Die Kgl. Hof- und Staatsbibl. München besitzt ein bisher nirgends angeführtes op. 13 Vivaldis »Il pastor fido, Sonates pour la Musette, Flûte, Hautbois, Violon avec la Basse continue« (Paris, Me Boivin); vielleicht der Nachdruck eines posthumen Werkes.

[3] Die Kgl. Bibliothek zu Dresden besitzt handschriftlich, teils in Stimmen, teils in Partitur: 80 Violinkonzerte (Sign. Cx 1015—1094), ein Konzert Sign. Ca 45[a] (Autograph); fünf Konzerte »fatto per il Sign. Pisendel« (Autogr.) Sign. Ca 45; drei »Concerti con molti Instrumenti .... Anno 1740«, in Partitur, geb. qu. fol. Sign. Ca 44. — Weitere handschriftliche Exemplare (Kopien) in den Bibliotheken zu Darmstadt und Schwerin.

[4] Vgl. Vivaldis op. 1 Nr. 1 und Nr. 7 mit Corellis Gavotte op. 5 Nr. 10 und die »Follia«-Bearbeitungen beider.

ponist ist, daß er den bisher von keinem, selbst von Albinoni nicht vernachlässigten Kirchenstil ignoriert und gänzlich zum Kammerstil übertritt: alle seine Sonaten sind Suiten. Von 1713 an begegnen wir ihm als Opernkomponisten[1]. Höchst wertvolle Resultate würde ein Vergleich seines Opernschaffens mit seinem Instrumentalschaffen ergeben, aber leider scheinen alle Vivaldische Opernpartituren untergegangen. Einen Begriff seines dramatischen Stils liefern mehrere erhaltene Opernarien. Wären alle Schlüsse bisher trüglich, so bestätigt ein Blick auf sie die gemeinsamen Basen, auf denen Arie und Konzert sich um diese Zeit bewegen. Das Darlegen einer Stimmung durch das Orchester, deren Übertragung auf den Solisten, Einwürfe des Orchesters, erneute Ausbrüche des Individuums, nach einer besonneneren Zwischenstimmung Rückkehr zum Anfangsgedanken: so wurde schon am Eingang dieses Abschnittes das Schema der großen Arie gekennzeichnet. Vivaldi nimmt es ins Instrumentalkonzert herüber, verfehlt allerdings nicht, umgekehrt auch jener stark instrumentale Elemente beizumischen, z. B.



die sich derart mehren, daß das Ganze ohne Text getrost einem Violinisten übergeben und »Violinkonzert« genannt werden darf. Vivaldis unerhörte Fruchtbarkeit auf beiden Gebieten erklärt diese oft zur Identität fortschreitende Gestaltung beider Gattungen, der man übrigens, wenn auch nicht in so hohem Grade, bei Albinoni und Steffani begegnet.

Welch glücklichen Wurf Vivaldi mit seinen ersten Konzerten getan, bezeugt das enthusiastische Bekenntnis Quantz'[3]: »In Pirna bekam ich zu dieser Zeit [1714] die Vivaldischen Violinkonzerte zum ersten Mal zu sehen. Sie machten als eine damals gantz neue Art von musikalischen Stücken bey mir einen

---

[1] Fétis a. a. O. und T. Wiel, I Teatri musicali di Venezia.
[2] Kgl. Bibl. Dresden. Mns. B. 856. Arie »Destin' avaro«.
[3] Marpurg a. a. O. S. 205.

nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrat zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedient.« Über das Interesse, das J. S. Bach ihnen entgegenbrachte, berichten Spitta[1] und Waldersee[2]. Entstehungszeit und Publikationsjahr der ersten Konzerte lassen sich nicht mit Sicherheit feststellen, da nur Amsterdamer Drucke vorliegen, die ohne Jahreszahl ans Licht traten[3]. Jedenfalls war — nach Quantz' Zeugnis — um 1714 schon op. 3, um 1716 schon op. 4 in Deutschland bekannt, wie Bachs Arrangements aus der Weimarer Zeit (1708—1714) beweisen. Ein Konzert aus dem Jahre 1712 wurde soeben citiert.

Vivaldi leitet seine Konzerte mit einem nach Albinonischem Muster erfundenen, leicht faßlichen Thema ein, das die Tonart von vornherein klarlegt. Nach Verlauf von 8 oder mehr Takten erfolgt ein Halbschluß, dem sich eine zweite, gesonderte Themengruppe anschließt. Sie trägt häufig aufsteigenden Sequenzencharakter und moduliert nach verwandten Tonarten, um in kräftiger Kadenzierung in der Tonika zu schließen. Durch diese charaktervolle Exposition, die sich mitunter zum grandiosen, dem klassischen Konzert nahe kommenden Vorspiel steigert und ihrem Urheber das Lob seiner Zeit einbrachte, ist das Solo günstig vorbereitet. Dieses selbst nimmt in den verschiedenen Konzerten einen dreifachen Charakter an. Entweder beschränkt es sich auf das übliche brillante, aber »nichtssagende« Figurenspiel in Dreiklängen, vom Cembalo allein begleitet (Beispiel: op. 3 Nr. 3), oder nimmt das Tuttimotiv wörtlich, höchstens mit kleinen Modifikationen, auf (Beispiel: op. 4 Nr. 10), oder greift schließlich ein völlig neues, aber charaktervolles Gegenthema auf (Beispiel: op. 12 Nr. 1). Am häufigsten tritt der dritte Fall ein, während die fernere Geschichte des Konzerts ein Bevorzugen des zweiten zeigt. Scheibe[4] stellt beides als gleichberechtigt nebeneinander. Nach angemessener Zeit

---

[1] Bach-Biographie I. S. 409 ff.

[2] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885, S. 356 ff.

[3] Ein Verlagskatalog Estienne Rogers vom Jahre 1716 zeigt op. 1—4 an. Op. 2 trägt die Verlagsnummer 2, gehört also unter die ersten Publikationen Rogers, der sein Geschäft um 1702 begann. Op. 4 steht als Nr. 399/400 und wird, da der Katalog mit Nr. 410 schließt, kurz vor 1716 erschienen sein. Ein Originaldruck scheint nur von op. 1 vorzuliegen (Fétis a. a. O.). Op. 2 wird später vom Buchdrucker A. Bortoli, Venedig, gelegentlich angezeigt (im Anhang zur 3. Auflage von F. Gasparinis »Armonico pratico« 1729). — Op. 9 stammt aus dem Jahre 1729, wie aus der handschriftlichen Dedikation an den Kaiser Karl VI. hervorgeht (Mns. Hofbibl. Wien Nr. 15 996).

[4] Der kritische Musikus S. 631.

fällt das Gesamtorchester wieder ein, sei es, um den Anfangsgedanken oder den modulierenden Nebengedanken in der Dominant- resp. Terztonart hineinzustreuen. Ein zweites Solo folgt, ein zweites Tutti, und so fort bis zur drei-, vier- ja fünfmaligen Wiederholung des Hauptgedankens, das letzte Mal im Grundton. Das Tutti bildet also infolge seiner thematischen Kraft den Schwerpunkt der Sätze, das Solo die angenehme, interessante Überleitung.

Zur Analyse diene der erste Satz des dritten Konzerts aus op. 3. (H = Hauptgedanke, N = Nebengedanke des Ritornells.)

H. Tutti *G*dur (Cad. V) — N. (modulierend, Schluß auf I)
Solo (figuriert)
H. Tutti *G*dur
Solo
H. Tutti *D*dur
Solo
H. } Tutti { *H*moll
H. } Tutti { *D*dur
H. } Tutti { *G*dur
Solo
N. Tutti
H. Tutti *G*dur

Hier besteht die Entwickelung in der Verarbeitung des Hauptgedankens. Häufig wird dazu der Nebengedanke mitbenutzt, wie im dritten Konzert des op. 6:

H. Tutti *G*moll (Cad. V) — N. (modulierend, Schluß auf I)
Solo
N. Tutti
Solo
N. Tutti
Solo
H. } Tutti { *D*moll
H. } Tutti { *C*moll
Solo
H. } Tutti { *C*moll
H. } Tutti { *G*moll
N. } Tutti { modulierend; Schluß auf I

Natürlich sind die Möglichkeiten der Gestaltung damit nicht erschöpft. Im allgemeinen aber bleibt Vivaldi dieser Anordnung selbst da treu, wo er, wie in op. 8, Programmusik schreibt und poetische Momente zu illustrieren sucht; es ist die Form, in der

das achtzehnte Jahrhundert bis zum Eindringen der klassischen Sonate seine Konzertmusik schreibt. Vivaldi als den Urheber jener anzusehen, ist nicht am Platze, sofern man unter klassischer Sonatenform mehr als ein dreisätziges cyklisches Gebilde versteht. Torellis, Tagliettis, Albinonis, dall' Abacos sinfonische Konzerttypen nähern sich ihr mehr als Vivaldis, dessen mosaikartige, vom Tuttithema oft in 4, 5 und mehr Abschnitte zerstückte Eingangssätze ganz anderen Voraussetzungen entsprungen als jene, nämlich dem Bedürfnis, ein so dankbar wie möglich gestaltetes Solistenstück zu schaffen. Dies Ziel hat Vivaldi erreicht, und seine Prinzipien gelten noch heute als Grundlagen. Um aber zur Sonate zu gelangen, mußte seine Form erst überwunden werden, was geschah, als man das einseitig Konzerthafte abgestreift und Gleichwertigkeit der mitwirkenden Instrumente geschaffen hatte, also in der Orchestersinfonie, im Streichquartett, in der Solosonate.

Für die Mittelsätze lagen Vivaldi Muster bei Torelli vor. Die dreiteilige Liedform mit Rückkehr zum Anfang bildet auch bei ihm die Grundlage, freilich ohne rhapsodische Zwischensätze, wie jener sie für die Kirche schrieb. Oft sind sie so gestaltet, daß der Solist eine Figur von Anfang bis Ende durchführt, taktweise vom Tutti unterbrochen (Beisp. op. 3 Nr. 3), oft vom ersten bis letzten Takt Sologesänge (Beisp. Dresd. Bibl. Sign. C x 1077). Was die Tonart betrifft, so hatte sich längst die Sitte herangebildet, den zweiten Satz in der parallelen Terz- oder in der Dominanttonart zu halten. Die Wahl des geraden oder ungeraden Taktes richtete sich nach Art und Stimmung der Ecksätze. Die Schlußallegri bewegen sich in der Regel nicht im geraden Takt, weil dieser, wie Quantz meint, »zu ernsthaft« sei. Es sind üppig sprudelnde, leicht dahinschwebende Gestalten im Gigue- oder Courante-Charakter ohne technische Probleme, wie sie im ersten Satze stehen. Mitunter nehmen sie ein ernstes Gepräge an (Beisp. Dresd. Bibl. Cx 1047) und kommen in der Stimmung dem ersten Satze nahe.
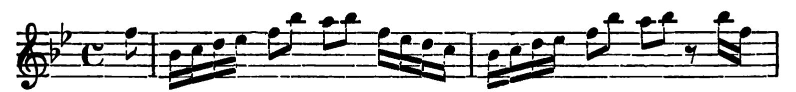
Mit Albinoni teilt Vivaldi das Prinzip unbedingter Dreisätzigkeit. Unter den 66 gedruckten Violinkonzerten des Meisters finde ich nur sechs, die viersätzige Bildungen aufweisen; vier davon nähern sich durch Aufstellung eines Concertinos dem Concerto grosso[1]
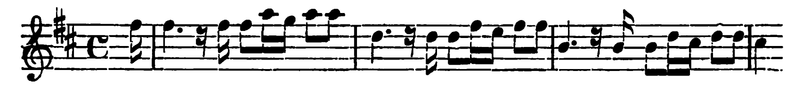
---

[1] R. Eitner irrt, wenn er angibt (Monatshefte für Musikgeschichte, 1888, S. 163), Vivaldi schwanke in späteren Werken in der Zahl und Anordnung der Sätze. Außer den oben angeführten und Nr. 7 u. 8 aus op. 4 behält er ohne Ausnahme die typische Grundform bei.

(op. 3 Nr. 2, 4, 7, 11). Unter den handschriftlich überlieferten stehen einige mit freien Bildungen.
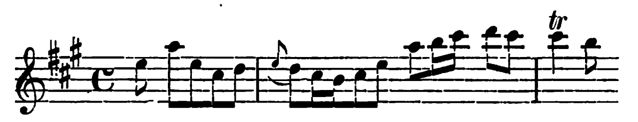
Gegen die kaum fünf Jahre früher publizierten Konzerte Torellis gehalten, zeigen die Erstlinge Vivaldis, wie rasch und unter wie verschiedenen Einflüssen sich der formale Kristallisierungsprozeß vollzog. Aus Corellis Konzerten ging die gleichwertige Behandlung des Solo- und Tuttiparts, aus Torellis die Eleganz der Soli in sie über. Zu den technischen Kühnheiten dieses schwingt der Jüngere sich aber erst im Verlaufe seiner Komponistentätigkeit auf: op. 3 ist verhältnismäßig arm an Schwierigkeiten. Wenn Quantz und Benda sichs in Dresden bei Vivaldis Konzerten »sauer werden« ließen[1], so beweist das, daß Torelli ihnen unbekannt geblieben. In der Thematik knüpft Vivaldi unverkennbar an Albinoni an, aber seine Motive sind ausdrucksvoller, eindringlicher, fast programmatisch erfunden. Verweilt jener Takte lang in derselben Harmonie, unbefangen mit Dreiklangstönen scherzend, gibt dieser ihnen durch Rhythmus oder wechselnde Harmonie besondern Nachdruck. Ein Anfang wie dieser



ist Albinonisch, Vivaldi dagegen schreibt u. a.
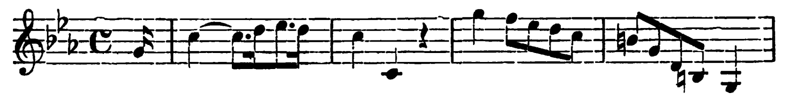


Gerade im »Estro Armonico«, wie Vivaldi sein op. 3 nennt, sind die Themen ausgesucht vielseitig und prägnant gestaltet, kein Wunder, daß sie der geigenspielenden Welt nicht aus den Ohren wollten. Die Einführung des Solisten mit einem Thema, wie



mußte durchschlagend wirken zu einer Zeit, in der man den Reizen des jungen Solospiels neu gegenüberstand. Ähnliches hatte weder die Sonaten- noch die Suitenkomposition vorzuweisen. Selbst in Deutschland konnte man sich dem Zauber nicht entziehen und räumte dem italienischen d. h. Vivaldischen Konzert einen Ehren-
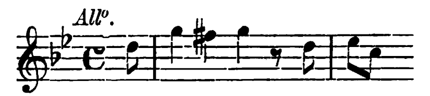
[1] J. A. Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musiker, 1784, S. 34.

platz neben der französischen Ouverture ein. — Werk 4 trägt den Titel »La Stravaganza«, wohl nur der Reklame halber, denn sein Inhalt hat, mit dem des vorigen verglichen, nichts außergewöhnliches. Auch hier wieder ausgewählte Themenbildung und schwungvoller Violinsatz! Bach hat zwei der schönsten Nummern zur Bearbeitung ausgesucht: Konz. Nr. 6, das in der Gesamtstimmung große Ähnlichkeit hat mit Mozarts Violinsonate *E* moll, und Konz. Nr. 1. Der Anfang des zehnten
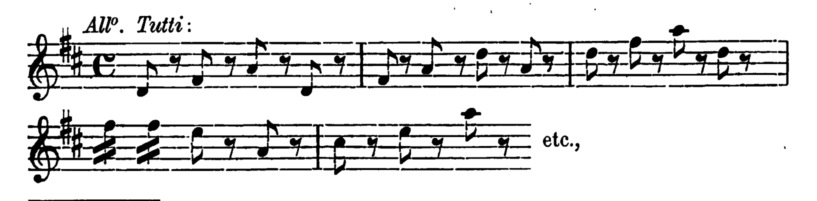


kontrastiert im Ausdruck des Trotzigen stark mit der sinnlich-weichlichen Melodik, die man gleichzeitig in Deutschland pflegte. Dabei versteht Vivaldi, die Stimmung des Anfangs das ganze Stück hindurch festzuhalten. Schwingt sich der Solist hier und da zu »extravaganten« Bewegungen auf, tritt doch sofort das Tutti ausgleichend dazwischen und verhindert ein Überhandnehmen der persönlichen Stimmung. Sinnvoll angeordnetes Figurenwerk, das ein melodischer Faden durchzieht, aus Vorhaltsmotiven entwickelt oder mit springenden Rhythmen durchsetzt ist, bildet den Vorrat des Solisten; durch nie versagende Echowirkungen oder Wiederholung einer Episode in der tieferen Oktave wird Abwechselung geschaffen, Sequenzenbildungen leiten zu Höhepunkten oder Stimmungsabschlüssen.

Schwächer ist die Erfindung in den sechs Konzerten op. 6, ohne daß sie »gewöhnlich« genannt werden kann. Sind sie auf Bestellung des Verlegers komponiert? Dem Anfang von Nr. 3
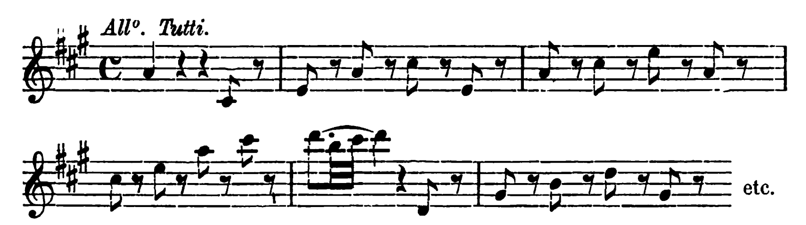


begegneten wir schon bei Torelli, während Konz. Nr. 4 lebhaft an Mozarts Violinkonzert *A* dur[1] erinnert; Vivaldi schreibt



[1] Ausgabe Peters Nr. 2193a. Komponiert 1775.

Mozart:



Aus op. 7 arrangierte Bach wieder zwei Konzerte, Nr. 2 und 5 des Libro secondo[1], an und für sich dürftige Stücke, die den Autor nicht auf der Höhe zeigen. Beide haben durch die Bearbeitung gewonnen, zumal der Mittelsatz des ersten, dem Bach außer melodischen Verzierungen im Sinne Vivaldis eine laufende Mittelstimme im Alt zufügte[2]. Quantz hat recht, wenn er über Vivaldis spätere Werke urteilt: »Zuletzt aber verfiel er, durch allzu vieles und tägliches Komponieren und besonders da er anfing, theatralische Singmusiken zu verfertigen, in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit, sowohl im Setzen, als Spielen[3].« Er hatte jedenfalls op. 7, 11 und 12 im Auge, die selten mehr als Wiederholungen früherer Arbeiten, dabei kurzatmig und auch technisch wenig interessant sind. Op. 8 »Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione« bildet eine Ausnahme. Über die Fülle hier niedergelegter Gedanken wurde schon oben gesprochen. Das »Frühlingskonzert« (Nr. 1) bewahrte sich noch in späteren Jahrzehnten im Ausland große Beliebtheit, so daß der Franzose Michel Corrette es als »Psalm 148« für großen Chor arrangiert herausgeben konnte[4]. Konz. Nr. 5 und 6 tragen die Programmtitel »La tempestà di Mare« und »Il Piacere«. Die instrumentale Darstellung des Seesturms geht auf Episoden in der französischen Oper zurück, wo musikalische Marinebilder nicht zu den Seltenheiten gehörten. Vivaldi kommt im ersten Flötenkonzert von op. 10 ein zweites Mal darauf zurück. Mit heftig gestoßenen Tremolofiguren, rapiden Passagen und Tonleitern im *Es*dur-Gebiet erreicht er innerhalb eines musterhaft dreiteiligen Satzes kräftige, heute freilich nicht mehr originale Wirkungen. Nachdem im Largo die
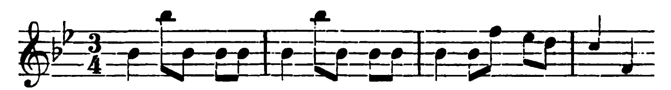
---

[1] Ausgabe der Bach-Ges. Bd. 42 Nr. 2; Bd. 38, Orgelarrangement Nr. 2.

[2] Spitta a. a. O. I. S. 411.

[3] Versuch einer Anweisung etc. S. 309. Unter den »zween berühmten lombardischen Violinisten« sind offenbar Vivaldi und Tartini gemeint.

[4] »Laudate Dominum de coelis, psaume 148, motet à grand choeur, arrangé dans le concerto du Printemps de Vivaldi, par Corrette.« Siehe Weckerlin, Katalog der »Bibliothèque du Conservatoire National de Musique«. Paris 1885.

Soloviolinen in Rezitativform eine Art Klage der Gestrandeten gesungen — kurze, tropfende Unisonoakkorde der Übrigen markieren das ferne Grollen der Brandung —, beginnt auf einen unheimlich spannenden phrygischen Schluß abermals der Wellentanz, diesmal im dreiteiligen Takt und weniger wild als zuvor. Mit so bescheidenen Mitteln einen Vorwurf wie diesen zu erschöpfen, gereicht Vivaldi noch heute zur Ehre[1]. Auch Carlo Tessarini schrieb eine »tempestà«, ging aber über Vivaldis vornehm gehaltene Ausdrucksmittel hinaus, indem er zeilenlange Harpeggien über das Griffbrett hinweg und schaurige Tremoli auf der *G*saite aufwendet, mit denen er allerdings realistischer wirkt. »Il Piacere« hat Vivaldi das sechste Konzert getauft, wohl weil es ausgedehnten Gebrauch vom lombardischen Geschmack macht, diesem damals nicht mehr neuen rhythmischen Reizmittel, mit dem er das römische Publikum begeisterte; im freundlichen *C*dur geschrieben, hinterläßt es in der Tat den Eindruck naiven Vergnügens (s. oben S. 68). Im zweiten Buche treffen wir an zehnter Stelle eine »Caccia«, deren Vorlage ebenfalls auf der Bühne zu suchen ist. Sie verarbeitet das einst beliebte Motiv



benutzt also nicht, wie es in den französischen Jagdsonaten der Chabran, Guignon üblich wird, die dankbar auszuführenden Hornquinten. Werk 10, sechs Flötenkonzerte enthaltend, interessiert durch die beiden ebenso melodiereich wie charaktervoll gestalteten Programmstücke »La Notte« und »Il Cardellino«[2]. »La Cetra« endlich, op. 9, ist dem musikalischen Kaiser Karl VI. gewidmet, in den Themen zwar nicht überall königlich erfunden, aber reich an musikalischen Einzelzügen. Nr. 6 und 12 erfordern ein *Violino discordato*, das seit Biber, wie es scheint, namentlich in Wien sehr beliebt geworden, Nr. 9 zwei obligate Violinen.
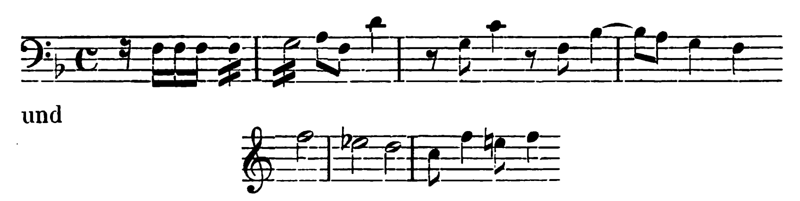
Weitaus am vielseitigsten gibt Vivaldi sich in den handschriftlich zu Dresden aufbewahrten Konzerten[3]. Da herrscht eine Extravaganz in Form und Ausdruck, in Technik und Darstellungsmitteln, ein Reichtum an schöpferischer Phantasie und origineller Gestaltungskraft, daß man behaupten kann, wer diese Dokumente nicht

[1] Im handschriftlichen Exemplar zu Dresden werden die Tutti durch zwei Oboen verstärkt.

[2] Das letztere von P. Graf Waldersee mit Klavierbegleitung herausgegeben (Leipzig, C. F. Kistner).

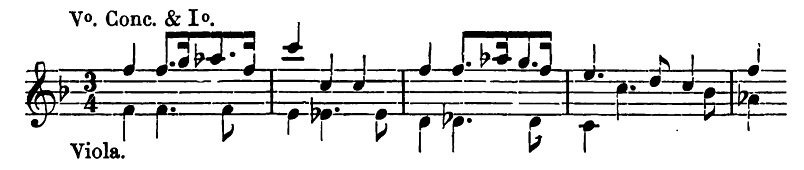
[3] Neun darunter gehören zu den gedruckten.

kennt, nur ein Drittel Vivaldischen Genies kennt. Es lebt darin ein so ganz anderer Konzertgeist, wie ihn Männer wie Torelli, Corelli, dall' Abaco, Geminiani pflegten. Hier ein Festhalten am edlen, alten Kirchenstil, eine klassische Ruhe, ein weises Maßhalten im Persönlichen, dort eine glutvolle Leidenschaft, rastloses Vorwärtsdrängen, ein Experimentieren, ein stetes Suchen, Form und Mittel der Alten zu durchbrechen. Beide Stilprinzipien bargen gleichen inneren Wert; im Verlaufe neigte sich die Wage zu Vivaldis Gunsten. Oben wurde auf einen Teil seiner handschriftlichen Concerti grossi aufmerksam gemacht. Die Solokonzerte mag er als Studien zur eigenen Ausführung bestimmt und wegen ihrer problematisch scheinenden Schwierigkeiten dem Publikum vorenthalten haben. Unter ihnen befindet sich eins, welches beweist, daß Vivaldi auch Fugen schreiben gelernt[1]. Nach einer toccatenähnlichen Solokadenz der Violine erscheint da zunächst ein kurzer figurierter Allegrosatz, dem ein aus scharf punktierten Achteln bestehendes Adagio folgt, worauf sechs Takte *Allegro solo* zur Doppelfuge mit den Themen



und
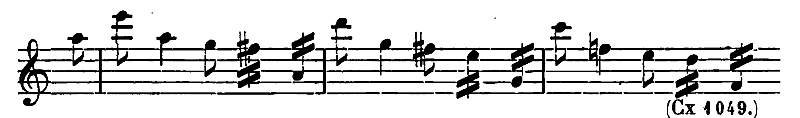
überleiten. Dreimal werden beide in enger Kombination durchgeführt, jedesmal geschickt auf verschiedene Stimmen verteilt, während der Solist die Zwischenperioden mit Passagenwerk ausfüllt. Seltsame Kontraste dazu stellt der letzte Satz mit dem Chaconnenbaß und den Tanzrhythmen
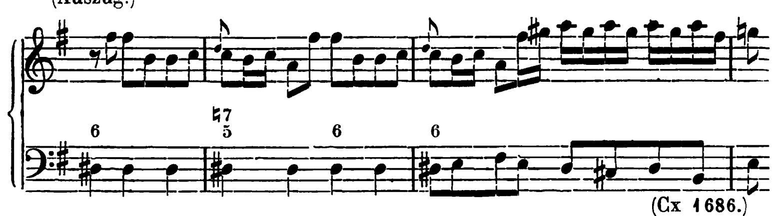


die in derselben feinsinnigen Harmonisierung variationenförmig durchgenommen, zweimal sogar in Tremoli sämtlicher Streicher aufgelöst werden. Reizvolle Duettepisoden unterbrechen den strengen *F*moll-Charakter des Satzes, der Vivaldi als einen vielseitigen

[1] Sign. Cx 1047.

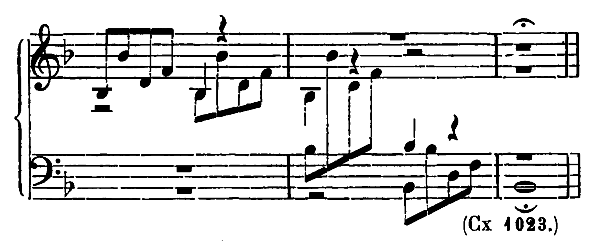
Melodiker kennzeichnet. Um den musikalischen Reichtum der übrigen Konzerte im Rahmen dieser Studie wenigstens anzudeuten — es lohnt sich, eine Anzahl Sätze der Vergessenheit zu entreißen — seien noch einige kurze Episoden hervorgehoben, die freilich, als Ausschnitte gegeben, nur lückenhaft wirken. Da finden sich Stellen ausgelassensten Jubels, die gleichsam den Triumph der Technik verherrlichen:



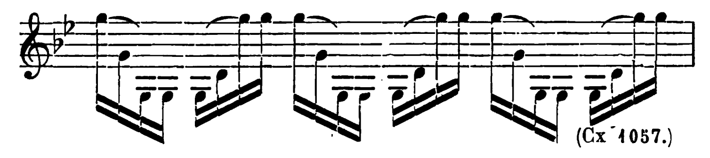
Stellen, wo der eigensinnige Virtuose trotzig den Boden stampft:



oder wo alle Instrumente humoristisch nacheinander abschließen:
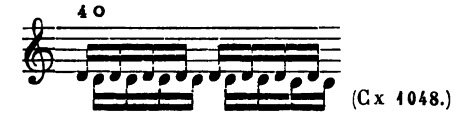


Auf Schritt und Tritt überraschen technische Neuerungen. Beginnt er einmal



so heißt es ein anderes Mal am Anfang



oder



(Cx 1048.)

Außerordentlich vielseitig ist Vivaldis Arpeggien-Manier; man kann sie namentlich in den beiden schönen Konzerten für die 6-saitige Viola d'amore (Cx 1050 und 1052) bewundern. Der Triller wird häufig verwendet, sogar schon auf Sechzehnteln, wie es Spohr liebte. Rapide 32stel-Passagen, Tremoli, Doppelgriffe, selbst schwierige Flautato-Effekte am Griffbrett (Cx 1060) gehören nicht zu den Seltenheiten und gewähren Einblick in die stattliche Rüstkammer der alten Virtuosentechnik, die Vivaldi — das verdient betont zu werden — weit künstlerischer verwertete als Locatelli. Fortschrittsmusiker bleibt Vivaldi auch in den hier erscheinenden Adagien. Schmelzende Violin-Kantilenen verstanden auch andere zu schreiben, er begnügt sich damit nicht, sondern läßt auch die Begleitung charaktervoll teilnehmen, entweder in wogenden Achteln oder, was am häufigsten geschieht, in Pizzicatomotiven (ohne Baß und Cembalo), wozu ihm gewiß von der Oper manch poetischer Impuls kam. Eins der Stücke (Cx 1077) atmet wahre Lohengrinstimmung.

Vivaldi wird für die Gestaltung des Violinkonzerts ebenso vorbildlich, wie Corelli es für die Sonate gewesen. Gerber[1] bemerkt, Vivaldis Konzerte hätten länger als 30 Jahre den Ton in dieser Kunstgattung angegeben, was zweifellos seine Richtigkeit hat. Mit beispielloser Geschwindigkeit drangen sie ins Ausland. Schon 1723 trat der neunjährige Geiger John Clegg öffentlich mit einem Vivaldischen Konzert in London auf[2]. Neben den Amsterdamer Ausgaben trugen Pariser und Londoner nicht wenig zur Verbreitung bei und reizten zur Nachahmung, abgesehen von den zahlreichen handschriftlichen Kopien, die noch in den siebziger Jahren vom Breitkopfschen Verlagshaus auf den Markt gebracht wurden[3]. Als aber Haydn 1750 sein erstes Streichquartett geschrieben und Tartini mit seinen Quartettkonzerten bekannt geworden, schwand allmählich Vivaldis Stern. Sein Geist starb nicht so rasch, er lässt sich sogar im deutschen Liede der Zeit nachweisen und lebte noch, wie wir sahen, als der Knabe Mozart nach Italien kam.

Fast zur selben Zeit wie Vivaldi stellte sich der Bolognese Giuseppe Matteo **Alberti** mit »Concerti per Chiesa e per Camera

[1] Neues Lexikon der Tonkünstler.
[2] Burney, Gen. Hist. IV. S. 660.
[3] Siehe die Breitkopfschen Verlagskataloge aus den sechziger Jahren und später.

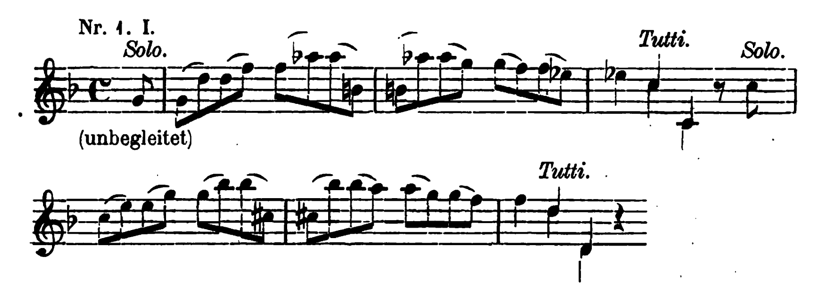
da ... Musico sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna et Accademico filarmonico. opera prima. Bologna 1713« der Öffentlichkeit vor[1]. Zum Gebrauche für die »Accademia eretta nella Sala del Sigr. Ec. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese« geschrieben[2], wie der Titel hinzufügt, bestehen sie aus fünf Konzertsinfonien ohne Soli und fünf wirklichen Konzerten.

Der Hinweis »per Camera« überrascht. Natürlich werden damit die Solokonzerte gemeint sein, denn die Sinfonien haben in ihren zerrissenen Adagien einigermaßen kirchliches Gepräge; aber auch jene unterscheiden sich in keiner Weise von den unzweifelhaft für die Kirche bestimmten Konzerten anderer Tonsetzer. Wie diese schreiten sie pomphaft, gewichtig, bisweilen mit Fugati untermischt einher, ohne nur einmal vom Kothurn herabzusteigen oder sich ins luftige Gewand des Tanzes zu hüllen. Die Arbeit ist ebenso künstlich, so peinlich wie irgend in Torellis oder Albinonis Stücken, der Umfang ziemlich groß, größer als der der Sinfonien, und wohl geeignet, ein kirchliches Fest zu verherrlichen. So scheinen denn doch jene kürzeren, homophonen Sinfonien als Kammersinfonien gegolten zu haben? Wirklich genügt ein Blick auf die in ihren Ecksätzen lustig daherspringende Sinfonia 10 mit dem da-Capo am Anfang, es zu bestätigen. Torellis Sinfonieideal, das hohe, strenge, ist hier ins Anmutige, Schalkhafte übertragen; aus den gebundenen Überleitungssätzen winkt es wie von ferne, hat aber seine ursprüngliche Kraft verloren. Die Kammer nahm sich seiner an, höchst pietätvoll, wie man bemerkt, denn wo Anlehnungen an Tanztypen stattfinden, geschieht es rücksichtsvoll und fast unmerklich. Der etwas brusque Opernton, den Albinoni in gleichgearteten Kammersinfonien (ungedruckt, handschriftlich in Dresden) anschlägt, ist glücklich vermieden und durch einen feinen, man möchte sagen aristokratischen ersetzt. Durchaus vornehme Züge tragen auch Albertis Soli. Nirgends ist die Grenze des Maßvollen überschritten. Kühnheiten, wie sie Torelli, Capricen, wie sie Vivaldi bringt, meidet er und sucht statt dessen durch interessante Modulationen, ausgewählte Thematik und sorgfältige Ausarbeitung der Tutti zu wirken. Deutlich zeigt sich auch der Einfluß der Oper in Stellen wie
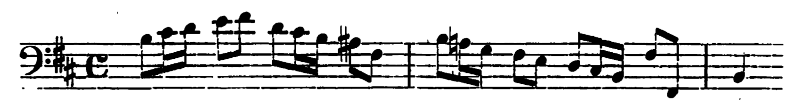
---

[1] Kgl. Bibl. Berlin und Dresden. Ein ungedrucktes *D*dur-Konzert f. 2 konz. Viol. handschriftl. Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 32. Alberti wurde 1685 geboren und starb nach Ricci, I teatri di Bologna, S. 248, im Februar 1751 daselbst.
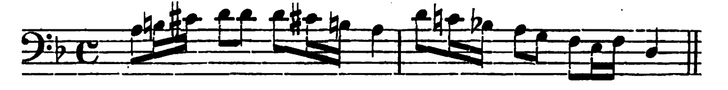
[2] Ricci a. a. O. berichtet über eine Aufführung in der Casa Bargellini unter des Komponisten Leitung 1713.



wo der Ausdruck nach dialektischer Schärfe ringt. Treffliche Mittelsätze enthalten die Konzerte, wahre Sologesänge, meist vom Akkordinstrument allein begleitet und in der Form sich dem Sarabandentypus nähernd — alles Vorzüge, die ihre allgemeine Verbreitung beschleunigten. Nach Burney[1] gehörte Alberti neben Albinoni, Vivaldi und Tessarini zu den in England am meisten gespielten Tonsetzern. Möglicherweise hat Händel, als er im Chor des *Josua* »Allmächt'ger Herr im Himmelskreis« den beweglichen basso ostinato



niederschrieb, an eine plastisch dastehende Unisonostelle aus Albertis Konzert Nr. 10 gedacht
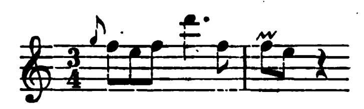


Alberti war zweiter Violinist an S. Petronio und als solcher Kollege der beiden **Laurenti**, Vater und Sohn, die beide als Komponisten bekannt wurden. Vom Vater Bartolomeo Girolamo rührt ein durch seine Besetzung bemerkenswertes Werk her »Sei Concerti a tre, cioè Violino, Violoncello ed Organo. Bologna 1720«[2], das sich mit den Violin-Cellokonzerten Torellis, Jacchinis, Manfredinis, wenigstens äußerlich, zu decken scheint. Der Sohn Girolamo Nicolò schrieb sechs Konzerte für 3 Violinen, Viola, Violoncell und Orgel, welche nach Fétis in Amsterdam erschienen. Aus vier, der Dresdener Sammlung angehörenden zu schließen[3], sind sie im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden. Als
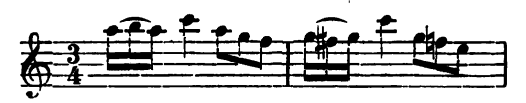
---

1 Gen. Hist. III. S. 559.
2 Fétis a. a. O.
3 Handschriftlich Sign. Cx 599—602.

Kirchenkonzerte wahren sie die Viersätzigkeit, lassen aber die Fuge beiseite; dagegen führt Nicolò die alte Manier ein, die Adagien durch ein hitziges Presto der Solovioline zu unterbrechen. Dieser Umstand allein genügt, die Schülerschaft Torellis festzustellen, denn das war man seit Vivaldis Auftreten selbst in der Kirche nicht mehr gewohnt. Laurenti geht also konservativ zu Werke. In Einzelheiten freilich zeigt sich der Fortschritt der Zeit: in Themen- und Formenbildung, im Aufbau einzelner Glieder, in der Ausspinnung der Ritornelle. Eins fällt ganz besonders auf: die eigenartige Behandlung des Orchesters als Begleitkörper. Neben dem Generalbaßinstrument zieht Laurenti häufiger, als das bisher der Fall, die beiden Ripienviolinen zur Begleitung heran und läßt sie in pendelartiger Taktbewegung die Harmonie zur Oberstimme vervollständigen. Oft gesellt sich die Viola dazu. Wo der Baß teilnimmt, ist ihm dieselbe Rolle zuerteilt, die er heute noch in der Walzerbegleitung spielt, nämlich die guten Taktzeiten zu markieren, und so kommt es, daß einer der Laurentischen Schlußsätze mit »Vorschlagen« des Basses und »Nachschlagen« der Violinen einem belebten Ländler gleicht. Diese quartettistische Behandlung der Begleitung — Vivaldi macht in seinen fortgeschrittenen Konzerten ebenfalls davon Gebrauch — stammt von Tartini. Tartinischen Einfluß verraten auch melodische Wendungen wie



oder
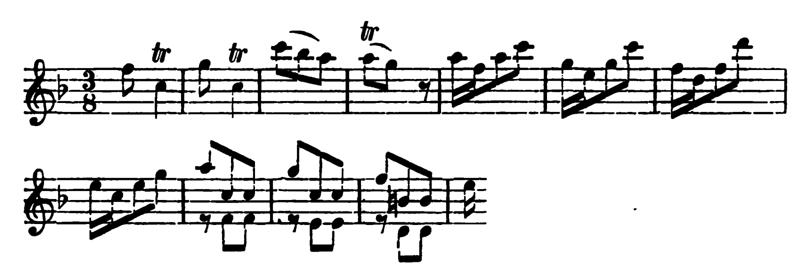


Im Übrigen weisen die Konzerte viel reizvolle Züge auf, und wenn einmal eine Kollektion älterer Instrumentalstücke veranstaltet würde, dürfte der jüngere Laurenti nicht übergangen werden.

Als weiterer Sprößling der bologneser Geigerschule wäre Gaetano Maria **Schiassi** zu nennen, der sich mit »12 Concerti a Violino principale, Violini di Ripieno, Alto Viola, Violoncello e Cembalo, op. 1. Amsterdam« bekannt machte. Drei handschriftlich vorliegende[1] lassen beschränktes melodisches Talent, aber Sinn für die Weiterentwickelung der Technik, namentlich der Bogentechnik gewahren. Der Abschluß der Sätze erfolgt regelmäßig mit einem

[1] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 855—57.

da-Capo des Anfangstutti, ein Brauch, den Andrea **Zani** in seinen »Concerti dodici a quattro con suoi Ripieni ... Vienna. op. 5«[1] zur Regel erhebt. Ausprägung gegensätzlicher Themen ist das einzige, was den letzteren nachzurühmen wäre. Giac. **Faccos** unter dem Titel »Pensieri Adriarmonici« um 1720 in Amsterdam erschienene Konzerte waren mir bis jetzt ebensowenig zugänglich wie Vinc. **Ciampis** von Walsh in London nachgedruckte Solokonzerte op. 6. — Von Giov. Battista **Somis**, dem Lehrer Leclairs, scheinen Konzerte nicht veröffentlicht worden zu sein. Zwei in Kopie erhaltene[2] zeigen, daß er Vivaldis regsame Sinnlichkeit mit Tartinis vollstimmiger Harmonik zu vereinen wußte. Ungemein knapp in der Fassung, sprühen sie von melodischen Einfällen und rhythmischen Pointen. Ihr Gesamtcharakter weicht jedoch augenfällig ab von den bologneser Erzeugnissen der Zeit, es ist, als ob sie unter einem ferneren Himmelsstrich entstanden, was ja in der Tat der Fall, da Somis in Turin wirkte. Eine so tändelnde Grazie, solche Süße der Melodik, wie sie im Solothema des letzten Satzes von Nr. 1 liegt



ist weder vivaldisch, noch tartinisch, Torellis gar nicht zu gedenken, sondern — echt Somis. Hier mögen trotz des uritalienischen Gedankeninhalts Einwirkungen französischer Musik vorliegen, denn der einzige, bei welchem sich dieselben Stileigentümlichkeiten finden, ist Leclair. Ein aufmerksamer Vergleich der Arbeiten beider läßt nicht nur eine Gleichartigkeit technischer und melodischer Prinzipien erkennen, sondern deckt sogar eine Identität der inneren Struktur ihrer Sätze auf, dem nachzugehen hier nicht der Ort ist. Formell schlägt der französische Balletgeschmack sich in Somis' Arbeiten in der konsequenten Aneinanderreihung vier- bis sechstaktiger Melodieperioden nieder (siehe Beispiel), durch die das Ganze zwar an Größe einbüßt, aber an Grazie gewinnt. Nach Vivaldis weit ausgreifender, schwungvoller Thematik erscheint das als ein Rückschritt, als ein

[1] Kgl. Bibl. Dresden.
[2] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 42 und 869.

leises Verkennen der dem Solokonzert gestellten Aufgaben. In der Tat wird die Somissche Schule mehr durch die kunstgemäße Pflege des Sonaten- als des Konzertstils berühmt. Der Meister selbst aber gab in der Behandlung der Begleitpartien, die selten auf ein bloßes Akkompagnement des Akkordinstruments zusammengezogen, vielmehr in charakteristischer Mischung an das orchestrale Streichquartett verteilt sind, wertvolle Fingerzeige für die Zukunft des begleiteten Solokonzerts, das in dieser Hinsicht in zwei Arbeiten des Turinesen Lorenzo **Ardi**[1] und vier eines Alberto **Gallo**[2] — köstliche Blüten italienischer Tonlyrik — wertvolle Bereicherung erfuhr.

Wie Somis pflegte auch der in Trient lebende Francesco Antonio **Bonporti** »Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea« neben Vivaldi als Konzertkomponist eine eigene Manier in der Sammlung »Concerti a quattro, due Violini, Alto Viola e Basso con Violino di Rinforzo«[3]. Bis 1714 hatte er zehn Violinwerke veröffentlicht, diese Konzerte bilden op. 11 und erschienen ohne Jahreszahl in Trient. Bonporti zeigt ein nicht gewöhnliches Gestaltungstalent und wartet mit allerlei neuen Einfällen rhythmischer und melodischer Natur auf. Der Satz ist rein, interessiert namentlich durch die lebhaft geführten Mittelstimmen; die Tutti zeichnen sich durch Mitwirkung einer dritten, der zweiten noch untergeordneten Violine »di rinforzo« aus; im sechsten Konzert nimmt sogar ein obligates Cello teil. Auffallend ist die beträchtliche Ausdehnung der Ritornelle, die fast den Namen kleiner, zweiteiliger Konzertsinfonien verdienen ihrer abgeschlossenen Stellung wegen. Das Verhältnis von Tutti und Solo stellt sich im vierten Konzert folgendermaßen dar:

I. Satz: Tutti 19 Takte — Solo 10 Takte — Tutti 34 Takte — Solo 15 Takte — Tutti 21 Takte.

III. Satz: Tutti 32 Takte — Solo 20 Takte — Tutti 43 Takte — Solo 20 Takte — Tutti 34 Takte.

Die Verteilung ist also eine symmetrische; der Schwerpunkt liegt auf der mittleren Tuttigruppe, entgegen dem Verfahren Vivaldis. Die Soli setzen in der Mehrzahl mit dem melodisch umspielten

[1] Kgl. Bibl. Dresden, Sign. Cx 40. 41. Der Autor wird Lorenzo Ardi Turinese genannt. Da man einen Lorenzo Somis als Bruder Giov. Batt. Somis kennt, dieser letztere auf dem Dresdener Konzert Sign. Cx 42 ebenfalls »Giov. Batt. Somis Ardy« genannt wird, so liegt es nahe, den Namen Ardi als Familiennamen beider anzunehmen, den eher französisch als italienisch anmutenden Somis dagegen für einen angenommenen zu halten.

[2] Kgl. Bibl. Dresden, Cx 329—332.

[3] Kgl. Bibl. Dresden; Hofbibl. Schwerin.

Hauptthema ein und zwar variationenhaft, man möchte sagen »klaviermäßig«, denn auch die früheren Klavier- und Orgelkonzerte bedienen sich neben dem ausgedehnten Ritornellwesen des figurativ ausgeschmückten Tuttithemas im Solo. Mit Vivaldi teilt Bonporti das Verdienst, dem Konzert die Variationenform als selbständigen Bestandteil eingefügt zu haben. Der Solosonate seit Marinis op. 1 (1617) nicht mehr fremd, von Pistocchi, J. J. Walther, H. Biber u. a. virtuos weitergebildet, tritt sie in Corellis und Vivaldis »Follia«-Bearbeitungen in der Violinmusik entscheidend in den Vordergrund. Vivaldi variiert im zweiten Satze des sechsten Flötenkonzerts aus op. 10 eine achttaktige Tanzmelodie, Bonporti beschließt sein sechstes in derselben Art. Beider Beispiel fand wenig Nachahmung, beliebter wurde die von den Franzosen eingeführte Rondoform. An Locatellis dramatische Diktion in der Ariannenklage erinnert der *Recitativo* überschriebene zweite Satz des fünften Konzerts, ein wunderliches Stück, in dem der Begleitkörper Harmonien aushält zu abgerissenen Rezitativphrasen der Prinzipalvioline. In seinen »Concertini e Serenati« op. 12 kommt Bonporti wiederholt auf Rezitativsätze in Opernmanier zurück. Er zeigt sich nach alledem als ein getreuer Anhänger der Wiener Instrumentalkomponisten, die — unterm Einfluß dort geübter Opernkunst stehend — Variation wie instrumentales Rezitativ kultivierten. In dieser Hinsicht bilden seine Konzerte und Sonaten Glieder jener Reihe, die von Bibers, Ignazio Albertinos Violinsonaten bis zu Haydns rezitativ-gefärbter Jugendsinfonie vom Jahre 1761 führt. Als Melodiker erreicht Bonporti namentlich in den Mittelsätzen oft eine ansehnliche Höhe, z. B. im vierten Konzert, wo er eine reizvolle Siciliana (Adagio) für Violine mit wogender unisoner Cellobegleitung schreibt nach dem Muster Händelscher Pastoralszenen. Überhaupt gemahnen der flüssige, subjektive Stil der Konzerte, die gewählte, mitunter durch fein empfundene Chromatik belebte Melodik häufig an Händels große Konzerte und lassen das Urteil, welches Wasielewski für den Meister übrig hat, unberechtigt erscheinen.

Auch Francesco **Montanaris** Künstlerehre verdient gegen das ihm von Wasielewskis zu teil gewordene Urteil in Schutz genommen zu werden. Ein Mann wie Pisendel scheute sich nicht, als fertiger Künstler bei ihm in Rom noch einmal in die Lehre zu gehen, und sicherlich hat er von Montanari manches gelernt; denn nach vier in Dresden befindlichen Konzerten für eine und zwei Violinen zu urteilen, muß er ein Künstler von ausgeprägter Eigenart, ein Spieler mit seltenem Feuer gewesen sein. Da vergnügen sich z. B. im Allegro eines für zwei Violinen und Baß gesetzten

Konzerts (Cx 675) die beiden Geigen ganz harmlos, indem sie sich neckisch-aufgeregt abwechselnd eine Sechzehntelfigur *p* zuwerfen, als plötzlich der Geigenchor in fünf Solostimmen auseinanderfällt und, im Forte auf schillerndem Figurenwerk sich wiegend, gleichsam von oben herab die Zanksüchtigen auslacht. Um die Feinheiten der beiden beschließenden Menuetallegros zu erkennen, bedarf es nicht einmal des näheren Studiums, sie liegen auf der Oberfläche und reizen förmlich zur praktischen Aufführung. Eine Eigenart Montanaris bliebe zu erwähnen: die Vorliebe für Sequenzenbildung. Dieselbe scheint ganz besonders in Rom heimisch gewesen zu sein; von Viadanas Sinfonien an über G. A. Leonis Sonaten hinweg drängt sie sich dem aufmerksam Folgenden in einer Besonderheit auf, die den norditalienischen Meistern wennschon nicht fremd, so doch ungewohnt ist. Aus der völlig vivaldisch anmutenden Anwendung des lombardischen Geschmacks erkennt man übrigens das Vorbild des großen Venezianers.

Kurz nach Vivaldis viertem Werk erschienen »12 Concerti a quattro Consecrati all' Altezza di Federico Augusto Prencipe Reale di Polonia et Electorale di Sassonia da Giorgio **Gentili** Veneto. opera sesta. (Venezia) 1716«[1], eine der vielen musikalischen Huldigungen, die der sächsische Kurfürst bei seiner Anwesenheit in der Dogenstadt entgegennahm. Gentili war um 1708 Geiger an der Markuskirche[2] und verstand das Kompositionshandwerk, wie seine Arbeiten beweisen. Anstatt sich aber an seines Landsmanns Vivaldi Konzerten zu bilden, wie es Fr. Gasparini getan, von dem ein höchst temperamentvolles Konzert in Darmstadt liegt, namentlich dessen Ritornelle zu studieren, greift er auf die schwankende Technik Torellis zurück, ohne dessen Geist zu besitzen. Aus dem Wust von konventionellem Phrasenwerk hebt sich eine Stelle im Adagio des sechsten Konzerts heraus, wo die Solovioline zehn Takte lang ohne Begleitung im *Stylo phantastico* schwärmt, um auf einem 17 Takte langen Orgelpunkt unter vierstimmigen Harpeggien den Schlußakkord zu erreichen. Joh. Gottfr. Walther hielt eins seiner Stücke des Orgelarrangements für wert.

An Arbeiten, die den Geruch der Schulstube vernehmlich an sich tragen, fehlte es auch zu dieser Zeit nicht. Man wird die Leistungen der Meneghetti, Martinetti, Bettinozzi, Tibaldi, Lucchesini, Briganello, Fr. M. Cattaneo und Genossen[3] nicht durchweg

[1] Kgl. Bibl. Dresden. A. Bortoli zeigt in einem 1729 erschienenen Verlagskataloge »Concerti a 4 e 5. Venedig op. 5« des Gentili an.

[2] Caffi a. a. O. II. S. 60.

[3] Handschriftlich auf verschiedenen Bibliotheken.

zu verwerfen brauchen, historischen Wert besitzen sie nicht. Die Literatur wurde nur numerisch durch sie vermehrt. Versuchte sich doch jeder halbwegs gebildete Geiger und Kammermusiker in der neuen Form, in der frohen Zuversicht, selbst wenn das Werk bescheiden ausfiel, ein dankbares Publikum zu finden. Wie schier unersättlich dies im Hören von Konzerten war, zeigen nicht nur gelegentliche Tagebuchnotizen musikalischer Zeitgenossen[1], sondern auch die nunmehr erscheinenden zahlreichen Konzertsammelwerke, in denen die Lieblinge der musikalischen Welt mit Paradenummern vertreten waren. An der Spitze der damit glücklich spekulierenden Verleger steht der verdiente Estienne Roger in Amsterdam, dessen Geschäft bald nach 1720 an Michel Charles le Cène überging. Aus beider Offizin stammen folgende fünf Sammlungen:

1. VI Sonates ou Concerts a 4, 5 & 6 parties comp. par Mrs. Bernardi, Torelli, Mossi e altri. Libro I. II. [ca. 1710.]
2. Concerts a 5, 6 & 7 instr. . . . composez par Messieurs Bitti, Vivaldi & Torelli. [ca. 1715.]
3. VI Concerti a 5 e 6 strom. del Sign. Mossi, Valentini, Vivaldi. [ca. 1717.]
4. Concerti a cinque con violini, oboè, violetta etc. . . del Signori G. Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni, F. M. Veracini, G. St. Martin, A. Marcello, G. Rampin, A. Predieri. Libro I. II. [ca. 1718.]
5. VI Concerti a 5 stromenti . . . del Signo. F. M. Veracini, A. Vivaldi, G. M. Alberti, Salvini e G. Torelli. [ca. 1720.]

Hierzu kommen noch zwei englische, die Walsh in London veröffentlichte und die vor 1732 anzusetzen sind:

6. Harmonia mundi 2^d Collection beeing six Conc. by Albinoni, Alberti, Tessarini, Vivaldi.
7. Select Harmony beeing 12 Concertos collected from the 6th, 7th, 8th and 9th operas of Antonio Vivaldi.

Ums Jahr 1741 erschien ebenda der vierte Teil der

8. Select Harmony, enthaltend drei Konzerte von Händel, je eins von Tartini, Veracini und einem unbenannten Autor (Tartini?)[2].

Vivaldi steht, wie man sieht, an der Spitze. Neu als Konzertkomponisten sind Veracini, Salvini, Rampini, Predieri, Bitti, G. St. Martin. Salvini schreibt einen höchst unfruchtbaren, zerfahrenen

[1] Siehe Sandberger a. a. O. S. XXX.
[2] Siehe Chrysander, Händelbiographie III. S. 156.

Stil; sein Konzert[1] ist der Typus gedankenlosen Musizierens, es besteht aus unzähligen Wiederholungen derselben Motive in verschiedenen Tonlagen, aus äußerlichem Figurenspiel und läßt selbst im Adagio, wo sich auch die trockenste Phantasie der Zeit zu gesteigertem Ausdruck erhebt, im Stich. Es paßt nicht in diese Elitesammlung. Rampini gibt ein viersätziges Kirchenkonzert, in dem das Adagio aus einem lieblichen Duettgesang zwischen konzertierender und erster Violine besteht. Vor- und Zwischenspiele der Allegri sind sehr ausgedehnt. Predieri wurde als Oratorien- und Opernkomponist bekannt. Sein ebenfalls viersätziges *H*moll-Konzert läßt in der Melodieführung und der harmonischen Kombination der Solo- und Tuttielemente den an vokaler Polyphonie erstarkten Meister erkennen. Bernardis und Bittis Stil konnte ich nicht kontrollieren, da mir der erste Teil der vierten Sammlung nicht vorlag.

Das Erscheinen F. M. Veracinis unter den Konzertkomponisten regt zu einer Umschau über den Stand der Sonatenkomposition im zweiten Jahrzehnt an, als deren Hauptvertreter jener glänzt. Corellis Solosonaten bildeten für Geiger das Übungsmaterial, für Komponisten das nachahmenswerte Vorbild in Stil und Anordnung. Die Teilung in Kirchen- und Kammersonate blieb äußerlich bestehen (wiewohl praktisch ein strenger Unterschied nicht beobachtet wurde), ebenso das Kennzeichen der Suite: das Aufgehen der Sätze in derselben Tonart. Unter den obligaten vier Sätzen der Kammersonate wird der an zweiter Stelle stehende in der Folge wichtig: die Allemande. In Vivaldis Sonaten op. 1. 2. 5 trägt sie noch durchweg diese Bezeichnung, während Veracini im Sonatenwerk op. 1 von 1721 bei genau gleicher Struktur nur *Allegro* hinschreibt. Im Viervierteltakt stehend, etwas »ernsthaft im Gang«, wird sie von einer Reprise in zwei korrespondierende Teile gespalten, deren zweiter auf dem motivischen Material des ersten fortbaut. Der Keim des späteren ersten Sonatensatzes liegt darin verborgen. Locatellis Sonaten op. 6 (1737) zeigen ihn bereits in kräftiger Entwickelung. Das Zurückkommen auf den Anfang und die Bezeichnung »Allegro« sind hier Prinzip geworden, auch die Aufstellung eines Kontrastthemas (vgl. Son. VIII. 2. Satz) hat sich als

[1] Nr. 3 der V. Sammlung. Die Autoren sind über den einzelnen Stücken nicht vermerkt. Nach Dresdener Handschriften gelang es mir, außer ebengenanntem: Nr. 1 als von Alberti, Nr. 2 als von Veracini herrührend festzustellen. Bei Nr. 4 und Nr. 6 wird demnach an Vivaldi, bei Nr. 5 an Torelli zu denken sein, doch finden sich die Konzerte nicht unter den anderwärts gedruckten Werken der Betreffenden.

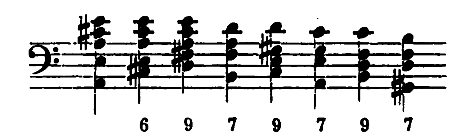
zweckmäßig erwiesen. Das Konzert, wie es bis jetzt verfolgt wurde, teilte — was seine Ecksätze betrifft — zweierlei mit dieser fortgeschrittenen Sonatenform: einmal stellte es zyklische Formen mit Rückkehr zum thematischen und tonischen Ausgangspunkt dar, das andere Mal setzte es dem Tuttithema im Solothema bisweilen einen Kontrast entgegen. Obwohl dies letztere oft gar kein Thema, sondern nur eine modulierende Passagengruppe ausmacht, separierte es sich doch jedesmal durch schwächere Instrumentation vom Tuttithema. Namentlich in Vivaldis Dresdener Konzerten macht sich der Hang nach kontrastierenden Solothemen stark fühlbar, aber man nahm noch nicht das Prinzip einer gesangvolleren Melodik dabei zu Hilfe, sondern das einer unterschiedlichen Rhythmik, z. B. das plötzliche Überspringen zum Triolenrhythmus (wie im *D*moll-Konzert Vivaldis Sign. Cx 1992 der Dresd. Bibl.). Ein zweites regelrechtes »Gesangsthema« ist in der Literatur des Konzerts bis mindestens 1740, Vivaldi eingeschlossen, nicht üblich. Embryonismen finden sich zwar bei Torelli ebensogut wie bei Vivaldi, der mit D. Heinichen hier und da sogar ausnahmsweise »cantabile« über die betreffenden Stellen schreibt, aber sie zählen nicht, da sie kein Prinzip verraten[1]. Das durch Solo- und Tuttiwechsel hinreichend gegliederte Konzert leistete eben der Einführung eines besonderen Gesangsthemas weniger Vorschub als die auf zwei Klangmaterien beschränkte Solosonate, deren Entwickelung vor allem melodischer Gegensätze bedurfte. Den intimsten Satz des Konzerts bildete der cantable Mittelsatz. Die kurze Faktur der Eingangssätze bot keinen Grund, die Gesangswirkungen jenes zu antizipieren. Aus der konzerthaften Gegenüberstellung eines Tutti- und Solothemas zogen die Mannheimer und Wiener Symphoniker ihre Vorteile, aber erst, nachdem unter Einfluß des Klavierkonzerts und bei zunehmender Fülle der Instrumentation das Haupttutti sich zu einem längeren Einleitungssatze ausgesponnen und an sich die Abgeschlossenheit einer Sonatine erhielt. Die im Klavierspiel fortgeschrittenen, eklektisch verfahrenden Deutschen kamen den Italienern darin zuvor. Aber die Brücke, die vom Instrumentalkonzert zur neuen Sinfonie hinüberführt, wurde dennoch in Italien geschlagen.

Man sollte meinen, das Schaffen des berühmtesten Sonatenkomponisten und gefeiertsten Virtuosen jener Tage, Franc. Maria

---

[1] Bei Heinichen ist es zweifelhaft. Seine 15 Dresdener Konzerte und Sinfonien, die mir von Bedeutung für die Geschichte der Orchestersinfonie scheinen, müßten daraufhin einmal näher untersucht werden (namentlich Cx 482 und 490).

Veracinis, hätte dazu beitragen müssen, die Verschmelzung der Sonaten- und Konzertform zu einem neuen Kunstprodukt heraufzuführen. Dem ist nicht so. Veracinis Talent versagte in diesem Punkte; nur wenige Konzerte seiner Hand liegen vor, genug, um abzuschätzen, daß es nicht an das in seinen Sonaten niedergelegte heranreicht[1]. Die Tutti bestehen aus lose aneinandergereihten, zu Echozwecken verarbeiteten Motivstücken, die Soli aus äußerst billigem, der Brillanz allerdings nicht entbehrendem Passagenfeuerwerk. Ist das Wort etudenhaft am Platze, so hier. Veracini gibt sich einer ungestillten Virtuosenlaune hin, und es läge kein Grund vor, sich bei seinen Konzertleistungen aufzuhalten, wenn sie nicht im Detail hier und da sein geistvolles Musikerprofil widerspiegelten. Da wirkt er anziehend durch den freien und häufigen Gebrauch der Septimen- und Nonenakkorde, z. B.



wie er überhaupt Vorhaltakkorde mit großer Feinheit anzuwenden versteht, harmonisiert unbedeutende Motive anmutig oder moduliert überraschend durch Umdeutung eines Tones. Aus den Mittelsätzen, für Violine und Cembalo gesetzt, spricht überall der tiefempfindende Sonatenkomponist; sie bilden jedesmal Ruhepunkte inmitten der strudelnden Ecksätze, aber einen Fortschritt oder gar nur ein Erreichen des Vivaldischen Ideals bedeuten seine Konzerte als Ganzes genommen nicht.

Glücklicher im Konzertschaffen und in musikalischen Kreisen bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt, wie Breitkopfsche Verlagskataloge belegen, war Carlo **Tessarini**. Um 1690 zu Rimini geboren, vielleicht Schüler Corellis, steht er 1729 als Violinist an der Markuskapelle und fungiert gleichzeitig als Konzertmeister am Hospital S. Giov. e Paolo zu Venedig, nahm also eine ähnliche Stelle ein wie Vivaldi[2]. Später wirkte er an der Metropolitankirche zu Urbino und schließlich, wie aus der Widmung seines Konzertwerks »La Stravaganza« hervorgeht, als Konzert-

[1] Außer den drei obengenannten ein Konzert in Mns. (*A* dur) in der Hofbibl. Schwerin.

[2] Diese den Lexikographen unbekannt gebliebene Tatsache stützt sich auf den Titel seines 1729 erschienenen ersten Werkes.

meister des Kardinals Wolfgang Hannibal in Brünn. Fétis[1] bezeichnet seine Erstlingswerke als Nachahmungen Corellischer Vorbilder. Das kann nur in stilistischer Hinsicht gemeint sein; äußerlich entfernen sie sich augenfällig von ihnen, denn Tessarini überträgt die bereits festgelegte Konzertform auf die Solosonate, ähnlich wie es Bach in seiner Flötensonate *Es*dur versuchte, und nimmt später umgekehrt aus der Sonate das Reprisenwesen nach dort hinüber. Damit vollzog er eine Tat, die ihn unmittelbar zur Sinfonieform mit Reprise führte. Das Allegro der dritten seiner Solosonaten op. 1 (Venedig 1729) wird durch das wechselweise Auftreten des Themas, erst in *B*dur, nach längerer Durchführung in *F*dur, später, von der Violine lieblich umsponnen, wieder in *B*dur, in drei übersichtliche Abschnitte gegliedert: es ist die der dreiteiligen Liedform sich nähernde typische Konzertform. Nach demselben Muster sind noch die Hauptsätze seiner »Sonate da Camera e Chiesa« für zwei Violinen und Baß op. 9. s. d. gestaltet, nur daß sie trotz ihres Doppeltitels sämtlich den dort noch nicht vorhandenen Fortschritt zur Dreisätzigkeit aufweisen. In op. 3 aber, den »Concerti a più Instrumenti con violino obligato, e due violini, alto viola, violoncello e Cembalo. op. 3. Amsterdam« s. d.[2] ist die Formenkombination bereits vollzogen: die neue Sinfonia, wie sie sich schon bei Scarlatti und Genossen ankündigte, steht, mit Abzug des noch rudimentären Gesangsthemas, in nuce vor uns. Zudem trägt jedes der »Konzerte« den bezeichnenden Untertitel »Sinfonia«. — Zur Analyse diene die zweite in *G*dur, die neben der achten die einzige ist, in der die Violine bescheiden konzertierend hervortritt. Ein frisches, der dritten Sonate von op. 1 entlehntes Thema beginnt und wird von den Violinen in Triolenbewegung, nicht ohne Innigkeit, fortgesponnen. Über eine kurze in *A*dur sich abspielende Phrase hinweg kommt es nach 13 Takten auf der Dominante zur Klausel. Im zweiten Teil, der 26 Takte ausmacht, führen lebhafte Baßfiguren zu ausgehaltenen Akkorden der Violinen und Reminiszenzen aus dem ersten Teil in den Violinen die Stimmung kunstgerecht durch, um nach einem *E*moll-Halbschluß das Anfangsthema in ursprünglicher Gestalt zu wiederholen und nach einer fein empfundenen Wendung zur Unterdominante den Teil in einer, dem ersten analogen Weise in *G*dur zu
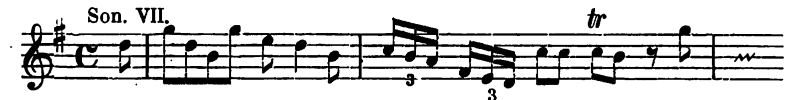
---

[1] A. a. O.

[2] Kgl. Bibl. Berlin. Da Tessarinis op. 2 im Jahre 1734, op. 4 im Jahre 1742 publiziert wurde, fällt die Entstehungszeit von op. 3 etwa um 1740. Siehe dazu S. 110 Anmerkung 1.

schließen. Statt der Verwendung des Hauptthemas in verwandten Tonarten, wie es sonst im Konzert üblich, stehen also hier Reprise, Durchführung und Repetition. Das folgende Largo ist gerade in diesem Konzert außergewöhnlich kurz geraten: vier schwere, akzentuierte Überleitungstakte. Um so kräftiger hebt sich der menuetartige, vier Reprisen enthaltende Schlußsatz davon ab, in dem die Violinen unisono zum Baß geführt sind. Das Ganze wirkt, da das konzerthafte Element fast verschwindet, völlig als »Sinfonietta«. Kennt man Tessarinis Sonaten op. 1 Teil II und deren typische Anordnung:

VII. Allemanda Andante C :‖: — Largo 3/4 — Corrente All° 3/8 :‖:
VIII. Allemanda Vivace C :‖: — Grave C — Gavota 2/4 :‖:
IX. Allemanda Andante :‖: — Adagio 3/2 — Gavota All° 2/4 :‖:
X. Allemanda — C :‖: — Adagio C — Corrente Presto 3/4 :‖:
u. s. f.

seine konzertmäßigen Allemandenthemen z. B.



und deren »Durchführung«, so unterliegt es keinem Zweifel, daß op. 3 eine freie Anwendung dieses dreisätzigen Suitentypus auf polyphone Gebilde darstellt, daß also Tessarinis »Sinfonie«-Sätze nichts sind als verkleidete Allemanden bezw. Correnten (Gavotten), durch gesangreiche Mittelsätze getrennt. Die kompliziert scheinende Metamorphose der mit freien Sätzen untermischten Kammersonate zur Sinfonieform ist aufs einfachste vollzogen und damit die Existenz einer »Sinfonie« mit Reprise und regelrechter Durchführung schon vor 1742 nachgewiesen[1].

Nicht alle der Tessarinischen Sinfonien zeigen den eben behandelten Typus in so ausgesprochener Fassung; am nächsten kommt dieser zweiten die achte. Sie ist weit ausführlicher im ersten Satz als jene (85 Takte), auch konzertmäßiger, bringt aber das Anfangsthema nicht in der unverkürzten Originalgestalt, sondern unterschlägt einige Takte (5), um sogleich zur Unterdominante zu modulieren. Die übrigen rein vierstimmigen Sinfonien können als Fortsetzung jener Gattung gelten, der wir in der Jugendzeit des Konzerts begegneten. Bei Tessarini sind es echte Konzertsinfonien geworden, nicht mehr wie jene für den Kirchenvortrag

[1] Vgl. H. Riemanns Vorrede in Bd. III. 1 der »Denkmäler der Tonkunst in Deutschland« S. XII.

bestimmt, sondern für die Unterhaltung in der Kammer, daher der Verleger Le Cène sie dem Bürgermeister von Amsterdam widmet mit dem Wunsche, sie möchten ihm angenehme Stunden bereiten. Die Knappheit ihrer Formen, ihr leichtes, anspruchsloses Melodiegewand muten fast wie décadence an nach so glänzenden Mustern, wie sie im großen Kirchenkonzerte vorlagen. Man muß jedoch ihren Zweck recht verstehen. Sollte das reichgegliederte Solokonzert einer gedrungeneren Form weichen, in der das Solo Nebensache — die Geschichte der älteren deutschen Sinfonie lehrt, wie rasch das Bedürfnis nach einfacheren, technisch leicht zu bewältigenden Stücken anwuchs —, so tat Einschränkung not. Der Sieg der Sinfonieform bedeutete den Zusammenbruch der Vivaldischen Konzertform. Das Konzertelement ist schon hier schwach vertreten, es findet keinen Raum mehr, sich breit zu machen. Allerdings fehlte es Tessarini durchaus nicht an Gestaltungsgabe für größere Konzertformen. Handschriftlich aufbewahrte Stücke in den Bibliotheken zu Darmstadt, Schwerin und Dresden, darunter die bei Gelegenheit des Vivaldischen Analogons erwähnte »battaglia fatto sopra la tempestà del mare« zeugen für seine außerordentlichen Leistungen als Violinspieler. Die übrigen Konzertwerke, unter denen sich besonders die nach Locatellischem Muster zugeschnittene Sammlung »La Stravaganza, divisa in quattro parti, e composta d'Overture, di Concerti con Oboe, di Partite, Concerti a due Violini obbligati, Sinfonie e Concerti con Violino obbligato a cinque: cioè trè Violini, Alto Viola e Basso. opera quarta«[1] wie im Titel so auch dem Inhalt nach durch Originalität und Vielseitigkeit der Gestaltung auszeichnet, geben sich gemäßigter und tragen die stereotypen Züge des ausgedehnten Virtuosenkonzerts. An Empfindsamkeit des Ausdrucks und gewählter Melodik steht Tessarini bisweilen Tartini nahe, dessen eigene Vorliebe für Triolenvorhalte er teilt, während er an Fruchtbarkeit mit fünfzehn gedruckten Werken selbst Vivaldi übertrifft[2].

Von Wichtigkeit für die Entwickelung des konzertierenden Violinspiels im besonderen wird ein Werk **Locatellis** »L'arte di Violino.
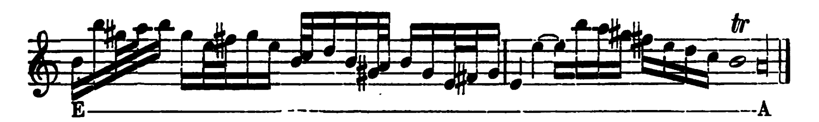
---

[1] Es existieren von Tessarini zwei verschiedene op. 1 und op. 4, was wohl aus dem Umstande zu erklären ist, daß er einige seiner Werke unabhängig von dem Amsterdamer Verleger in einer Privatstecherei in Urbino anfertigen ließ. Die Stadtbibliothek Hamburg besitzt zwei Bücher »Concerti a cinque op. 1. Amsterdam« (Le Cène). Die »Stravaganza« fällt, der Amsterdamer Buchhändlernummer nach, ins Ende des 5. Jahrzehnts, während die »Trattenimenti a Violino e Basso«, ebenfalls op. 4 bezeichnet, 1742 aus der Urbiner Presse hervorgingen.

[2] Zwei Bände Concerti grossi kamen nach 1750 heraus.

XII Concerti cioè, violino solo con XXIV Capricci ad libitum ... Violino primo, violino secondo, Alto, Violoncello solo e Basso. opera terza. Amsterdam«[1].

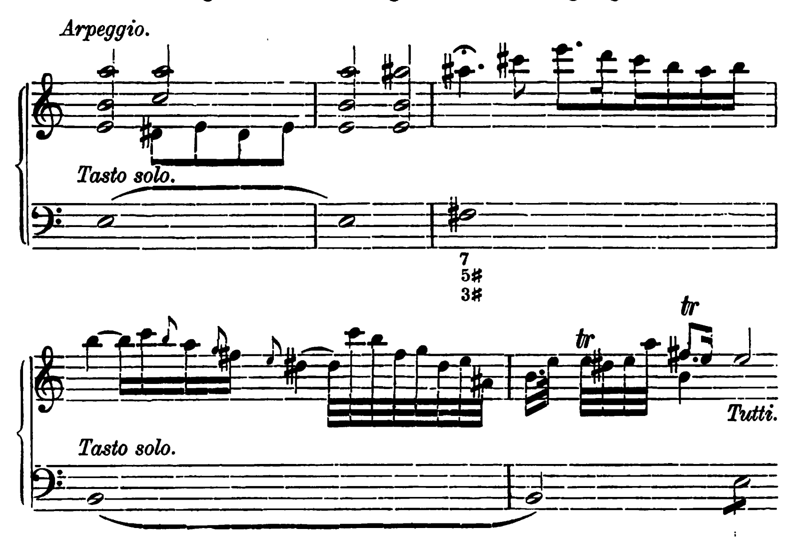
Der Wert dieser Sammlung ist bisher gründlich verkannt worden. Es ist wahr, der Virtuose Locatelli drängt sich hier in den Vordergrund, will gesehen und bewundert werden; daher eine Sucht nach Kadenzen und sensationellen Effekten. Wenn man aber die Stücke in Partitur bringt und vorurteilslos durchgeht, findet man Züge, die keinem Mendelssohnianer zur Schande gereicht hätten. Es erscheint nicht angebracht, sie lediglich nach den oft über Gebühr komplizierten, den Hauptsätzen angehängten Solokapricen abzuschätzen. Wasielewski irrt, wenn er meint[2], diese seien eine Erfindung oder Eigenart jenes gewesen. Schon der florentiner Geiger Pietro San Martini gibt am Schlusse einer seiner Triosinfonien vom Jahre 1688, ganz nach Locatellis Art, den beiden Violinisten gesondert ein nur den Baßnoten nach notiertes »Capriccio« zum Improvisieren. Die auf dem Orgelpunkt der Dominante ruhende, effektvolle Schlußkadenz kennt — dem Prinzip nach — sogar schon M. Uccellini, der die sonata seconda seines Werks von 1649 in fast Bériot'schem Violinstile schließt:



Eine Anmerkung J. Fr. Agricolas in der Übersetzung der Tosischen Gesangschule[3] besagt, die großen Kadenzen in der Arie seien »zwischen den Jahren 1710 und 1716« entstanden. Beispiele Torellis bezeugen, daß sie in der instrumentalen Konzertpraxis 1705 längst üblich waren. In einer der für die Akademie geschriebenen bologneser Konzertsinfonien aus diesem Jahre nämlich steht eine Kadenz für die beiden Soloviolinen, überschrieben »Perfidia« mit bezug auf die hartnäckig, wie hinterlistig aufeinander einfallenden Duettfiguren, und in einem der oben citierten Dresdener Solokonzerte löst sich die Figuration gar in eine Improvisation auf. Kühner noch wird Vivaldi. Dem Konzerte »fatto per la solemnità della S. Lingua di S. Antonio in Padua« von 1712[4] liegen zwei ausgearbeitete Kadenzen bei, für jeden Ecksatz eine, ebenso

[1] Nach Fétis 1733 erschienen. Exemplar in der Kgl. Hausbibliothek Berlin.
[2] A. a. O. I. S. 100.
[3] Berlin 1757. S. 195.
[4] Kgl. Bibl. Dresden Sign. Cx 1043.

einem zweiten[1], wahre Monstra von Etuden, die im Gesamtcharakter sich den Locatellischen Capricen nähern, also auf Harpeggien und Passagen hinauslaufen. Von einer Verarbeitung vorausgegangener Motive ist hier noch keine Rede, ebensowenig vom Postulat eines vorhergehenden Quartsextakkords. Eine Kadenz im alten Sinne d. h. in der Länge eines Atemzuges findet sich gelegentlich[2]



Im allgemeinen galt die Regel, daß jeder mit einer Fermate versehene Finalton Kadenzenbildung beansprucht[3]. Die Eigenart Locatellis bestand mithin allein darin, daß er die bei andern »ad libitum« geforderten Kadenzen exakt niederschrieb und ins Konzertgebilde mit aufnahm. Damit beschwor er allerdings ein Unwesen herauf, das schon Zeitgenossen zum Tadel reizte, ihm allein aber gerechterweise nicht zur Last gelegt werden darf.

Die Schwierigkeit der »Capricen« ist horrend und in ihrer Kühnheit einzig mit Paganinis Capricen vergleichbar, die stellenweise direkt an jene anknüpfen. Es sind abgeschlossene Sätze, denen irgend ein technisches Motiv zugrunde liegt, späteren Virtuosenetuden vergleichbar. Sie werden langsamen wie schnellen

---

1 Kgl. Bibl. Sign. Cx 1062.

2 Ebenda Sign. Cx 1686.

3 Der Engländer Matthieu Dubourg scheint nach der bei Wasielewski erzählten Anekdote besonders kadenzensüchtig gewesen zu sein. In einem im übrigen sehr gemäßigt auftretenden Solokonzert seiner Hand (Kgl. Bibl. Dresden) finden sich am Schluß des ersten und letzten Satzes Kadenz-Fermaten.

sätzen angehängt, in jedem der zwölf Konzerte zweimal. Wer sie nicht mitspielen oder eigene Ideen an den Mann bringen wollte, fand an einer eigens von Locatelli dazu bestimmten Stelle das Zeichen ✕. — Wichtig sind die Konzerte andrerseits, weil zum erstenmal konsequent die Wiederholung des ersten Tuttigedankens durch den Solisten durchgeführt ist, und zwar, des besseren Effekts halber, in der höheren Oktave und geschmackvoll verziert. Die Wirkung der Soli an sich beruht nicht, wie man denken sollte, auf brillantem Figurenwerk oder glücklich gelösten Fingerproblemen, sondern auf einer, die Melodie in Vorhalte und Schnörkel auflösenden Kleinarbeit. Stürmische Allegri finden sich selten, sobald der Solist auftritt, verwandelt das Tempo sich in Andante; Außergewöhnliches wird für die Kadenz aufgespart. Die ausdrucksvollen, leider nur zu oft in weinerliche Sentimentalität zurückfallenden Mittelsätze sind in der dreiteiligen Liedform gehalten, die Schlußsätze nach Muster der ersten, aber leichter, luftiger. Trotz vieler reizvollen, heute noch ansprechenden Züge scheinen Locatellis Konzerte rasch antiquiert und vom Konzertsaal und von der Kirche in die Schulstube gewiesen worden zu sein, denn Dittersdorf vertritt die Ansicht, Locatellische, Zuccarinische und Tartinische (!) Stücke seien »gut zum Exerzieren«, aber nicht zum »Produzieren«[1].

Eine bei weitem vornehmere Art des Konzertierens pflegt E. Felice **dall' Abaco** in seinen »Concerti a più Instrumenti . . . opera sesta. Amsterdam«[2]. Mit einer einzigen Ausnahme dreisätzig, weisen sechs von ihnen Reprisen in den Ecksätzen auf, ohne daß am Schluß auf den Anfang zurückgegriffen wird, sechs haben diese durchkomponiert. Tutti und Soli finden sich zwar hier und da angezeigt, werden aber nirgends scharf getrennt. Die drei Violinen, die dall' Abaco in Violino primo, secondo, terzo scheidet, ohne also eine als »prinzipale« hinzustellen, sind zumeist selbständig geführt; die erste zeichnet sich durch figurative Melodik vor den andern aus, vorübergehend taucht wohl auch ein Concertino von zwei Violinen und Viola auf (Nr. 4, 11). In tief empfundenen Adagien spricht dall' Abaco sein Fühlen aus, und man wird schon zu Tartinischen Stücken greifen müssen, um Ebenbürtiges zu finden. Die Ecksätze belebt ein frischer, ursprünglicher, auch herb-männlicher Zug (z. B. Nr. 4), der einige Male mit Nardinischer Sentimentalität untermischt ist.

---

[1] Selbstbiographie S. 44.

[2] Universitätsbibl. Upsala. Nach Sandberger (a. a. O.) um 1730 erschienen.

In einem Atemzuge mit dall' Abacos op. 6 wären zu nennen des Württembergischen Kapellmeisters Giuseppe **Brescianellos** »XII Concerti et Sinphonie . . . opera prima. Libro primo. Amsterdam«[1]. Im Flusse ihrer Melodik, namentlich einiger prächtiger Mittelsätze, und im formalen Aufbau erinnern sie unmittelbar an die Konzerte jenes, denen sie auch zeitlich nahe stehen (nach Fétis 1733). Wie der Titel angibt, scheiden sie sich nach älteren Mustern der Torelli, Albinoni, dall' Abaco (op. 2) in Sinfonien und Konzerte, die Unterschiede aber sind geringfügiger Art. Beide Gattungen sind dreisätzig, ohne Reprisen und haben Soli, nur daß diese in den Konzerten häufiger und komplizierter auftreten als in den Sinfonien. Diesen fehlen außerdem die breit ausgeführten Mittelsätze jener, statt deren kurze, der Schlußfermate des ersten Teils angehängte Überleitungen stehen. Fugati finden sich nicht.

Vom vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts ab beginnt neben dem längst vorhandenen Vivaldikult sich ein Tartinikult bemerkbar zu machen, dem schon die zuletzt genannten Tonsetzer nicht fern stehen. Nach einer abenteuerlich verlebten Jugend hatte Tartini sich 1728 in Padua niedergelassen und damit dem Violinspiel einen festen Hochsitz gegründet. Die Schüler des »Maestro delle Nazione« trugen seinen Ruhm und seine Kompositionen in alle Welt hinaus, indes Vivaldi sich mit Opernkomponieren abgab und wenig fruchtbare Lokaltriumphe feierte. Der Sieg ging schließlich auf den Paduaner Meister über.

Beim Chronologisieren der Werke **Tartinis** stellen sich Schwierigkeiten in den Weg, da nur wenige als Original gedruckt, die meisten handschriftlich verbreitet wurden[2]. Bevor Italien uns nicht mit der lange versprochenen, aber noch in weiter Ferne liegenden kritischen Tartini-Ausgabe beschenkt hat, wird es nicht möglich sein, ein zusammenhängendes Bild seines Schaffens zu geben. Tartini starb 1770, reicht also weit über die in diesem Abschnitt in Frage kommende Periode hinaus, und da sein Stil sich im Verlaufe seiner Entwickelung nur wenig geändert zu haben scheint, genügt es, auf die Typen seiner Konzertgebilde einzugehen. Da begegnen uns namentlich zwei: die zum regulären Streichquartett herangereifte Konzertsinfonie und das virtuose Solokonzert. Beispiele für die erste Gattung enthält eine in London bei Welcker erschienene Sammlung »Six Concertos in four parts«[3], die sich mit keiner der in den gangbaren Lexici

[1] Kgl. Bibl. Berlin.

[2] Drucke bei Fétis a. a. O. zitiert. Handschriftliches Material in Padua (über 130 Konzerte), Paris, London, Wien, Dresden, Schwerin u. a. O.

[3] Kgl. Hausbibl. Berlin.

angeführten deckt[1]. Es sind Quartettsätze mit dominierendem Diskantpart, je drei zu einem Konzert geordnet und durch Klauseln in zwei Hälften geteilt. Das Formengerüst ist dasselbe wie in Tessarinis Sätzen, doch kennt Tartini hier das dort so wertvoll erscheinende Zurückkommen aufs Anfangsthema nicht: die Reprisen verhalten sich wie Bild und Spiegelbild, der zweite Teil ist der in die Quinte transponierte, etwas reicher ausgestattete erste. Überall freilich quellende Melodik und echt violingemäße Erfindung. — Mehrere mir vorliegende Konzerte der zweiten Gattung tragen den Konzerttypus Vivaldis. Dreiteilung der Sätze, den Tonstufen I—V—I entsprechend, herrscht vor. Augenfällige Fortschritte hat die thematische Satzkunst gemacht. An Stelle des von Vivaldi noch gern benutzten gebrochenen Akkordspiels, der abgenutzten »bariolage«, ist gestaltungsreiche Figuration, an Stelle einfacher harmonischer Wendungen besonnene, reflexive Thematik getreten. »Er mischte sowohl in geschwinden als langsamen Stücken viele Doppelgriffe mit unter und spielte gern in der äußersten Höhe[2].« Die technischen Probleme sind inzwischen andere geworden, der Ton des Instruments hat an sinnlichem Glanz gewonnen, er verlockt zu breit ausladender Kantilene, zur Entfaltung polyphoner Effekte, und aus der Art, wie Tartini Arpeggien gestaltet, wie er Triller, Triolen, lombardischen Geschmack verwertet, gibt sich der für die Vervollkommnung des Bogens tätige Praktiker zu erkennen. Das Cembalo wird selten mehr zur Begleitung der Soli herangezogen, das Streichorchester tritt endgültig dafür ein, wie überhaupt Tartini dies seinem Charakter nach ungemein tief erfaßte. Soli und Tutti schließen sich gegeneinander ab, die Form wird gedrungener, künstlicher, im letzten Satze stellen sich immer häufiger Rondotypen ein — kurz, Tartini gehört nicht mehr der Periode der älteren Konzertkomposition an, die Torelli heraufführte, sondern der Quartett- und Sinfonieperiode. Obwohl ein halbes Jahrhundert Zeitgenosse Vivaldis stellt Tartini dessen individuelles Gegenbild dar: Vivaldi schließt ab, Tartini beginnt eine neue Stilreihe.

---

[1] Wie die oben S. 44 genannten Scarlattischen wohl vom Verleger auf eigene Faust herausgegeben.

[2] Quantz in der Selbstbiographie bei Marpurg a. a. O. I, S. 197.

III. Abschnitt.

1. Kapitel.

Das ältere deutsche Konzert.

Mit der Geburt des Instrumentalkonzerts in Italien war für die gesamte Instrumentalmusik ein neues Zeitalter angebrochen. Die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bieten das ebenso großartige wie interessante Schauspiel des Untergangs alter, des Emporblühens neuer Formen und Ideale. Das Konzert brach nahezu mit allem, was durch die Tradition geheiligt war, mit der Polyphonie, die seinem Wesen widersprach, mit der Gleichberechtigung aller Stimmen und Instrumente, mit der suitenhaften Anordnung der Sätze, schließlich auch mit der allgemeinen Auffassung der Musik als der lediglich im Dienste des äußeren Lebens stehenden Kunst. Das Instrumentalkonzert repräsentierte die musikalische Moderne, die Kunst der jüngsten Generation. Wie konnte ein Druck auf die ältere ausbleiben? Es zeigte sich, daß die Lebenden Recht behielten: ein letztes Aufflackern der Kirchensonate, der französischen Ouverture, ein Aufbäumen der zweihundert Jahre alten Suite — und alle drei werden von Großmeistern der Tonkunst zu Grabe getragen. Die Kraft alter Überlieferungen schwand; unter dem Einfluß neuer großer Kulturströmungen entstand ein neuer Stil, dessen Wesen in einer bisher fremden Äußerung des Persönlichkeitsgefühls bestand.

An dieser Wandlung im musikalischen Fühlen und Denken der Geister nimmt Deutschland in Zukunft erheblichen Anteil. Es versteht sogar den großen Strom der Symphonie- und Konzertentwickelung auf sein Gebiet herüberzuleiten. Eine andern Ländern unbekannte Dezentralisation seines Musikwesens kam dem zu Hilfe. Denn obwohl in Deutschland ebenso wie in Italien Residenzen und Hauptstädte die Mittelpunkte des künstlerischen Lebens bildeten, sickerte doch gerade hier die Musik in die fernsten Schichten nationalen Bürgerlebens und durchtränkte die Volkskreise mit unwiderstehlicher Neigung zu ihr. Die Beschreibungen »wöchentlicher Konzerte« und Musikveranstaltungen in Städten nebensächlichster Bedeutung wie Pirna, Leobschütz, wie sie die Biographien Quantz', Dittersdorfs, Gyrowetzs verzeichnen, liefern dafür Beweise. Namentlich für die schnelle Verbreitung des Konzertstils war diese dezentralisierte Musikpflege Deutschlands von Wert. Nach Muffats

und Torellis Anregungen griff man das Konzert allerwärts lebhaft auf, zunächst an Residenzen, wo Italiener das Wort führten, dann auch in kleineren Städten, die nicht weit von der deutsch-italienischen Reiseroute lagen. Aus Mangel an eigenen Erzeugnissen begnügte man sich vorläufig mit den italienischen Urbildern. Bald aber tritt eine eigene Literatur hinzu, die binnen kurzem zu solcher Fülle anwächst, daß Sonate und Sinfonie neben ihr zurücktreten. Um 1730 steht das Konzert an der Spitze der Instrumentalformen und beherrscht beinahe drei Jahrzehnte lang den Markt.

Nachdem das Anfangsstadium einer rein äußerlichen Nachahmung der Italiener überwunden war, beginnen sich nationale Züge im deutschen Konzert bemerkbar zu machen. Hatte Italien von Anfang an das Streicher- (Violin-) Konzert bevorzugt, so gibt in Deutschland das reine oder mit Streichern kombinierte Bläserkonzert den Ausschlag. Die Blasinstrumente besaßen hier von alters her besondere Sympathie. Aufwartungen im Freien, Serenaden, Tafelmusiken, Stundenblasen bedingten fortgesetzte Schulung guter Bläser, und da die Stadtpfeifereien, in deren Schoße junge Talente erwuchsen, hierauf besonders acht hatten, blieb man in der Behandlung der Streichinstrumente etwas im Rückstand. Die »Schwierigkeiten« und »krummen Sprünge« der italienischen Violinisten waren in Deutschland nicht beliebt[1]. Man begnügte sich mit angenehmer, fließender Melodik und legte Gewicht auf durchdachte Arbeit, interessante Stimmführung und originelle Besetzung. Bezeichnenderweise übernehmen in Deutschland auch nicht Violinvirtuosen vom Range eines Torelli, Corelli, Vivaldi, Tartini die Führung im Konzert, sondern Kapellmeister und Kantoren. Der Einfluß einzelner Persönlichkeiten, die Resultate einer gesunden Schulpraxis stehen zurück hinter theoretischen Forderungen und lokalen Geschmacksrichtungen. Dazu kommt, daß in Deutschland das Konzert nicht in gleichem Maße mit dem religiösen Kultus verbunden blieb wie in Italien. Der gewöhnliche protestantische Gottesdienst konnte das Aufspielen eines Violinkonzerts entbehren. Es zieht sich daher von der Kirche zurück in den weltlichen Konzertsaal und wird Favoritnummer auf den Programmen der Collegia musica, also zu einem Stück Gesellschaftsmusik. Das deutsche Konzert ist denn auch seiner Besetzung und seinem Charakter nach ein getreues Abbild der deutschen Dilettantenkapelle mit ihren Vorzügen und Fehlern: wandelbar in Form und Inhalt, ungleich im Werte,

---

[1] S. Telemanns Bemerkungen bei Mattheson, Gr. Generalbaß-Schule, 1731, S. 166, und die Charakteristik der deutschen Violintechnik zu Bachs Zeiten in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1904, S. 677 f.

ein Barometer des wechselnden Lokalgeschmacks. Aus dem kollegialen Zusammenwirken begeisterter Musikliebhaber erklärt sich z. B. auch, warum Doppelkonzerte im allgemeinen beliebter waren als Solokonzerte [1]. Im solistischen Auftreten, sobald es nicht durch die Umstände gerechtfertigt war und mit Würde geschah, erblickte die deutsche Bescheidenheit leicht eine Gelegenheit zu prahlen. Man rügte den, der es an der nötigen Zurückhaltung fehlen ließ, und wird gerade in Dilettantenkränzchen darin am empfindlichsten gewesen sein [2]. Dem Geschmack einer vielköpfigen, zur Unterhaltung versammelten Menge in allen Punkten zu genügen, mag unter solchen Umständen den Komponisten nicht immer leicht geworden sein. Hier neigte die Mode einmal der Suite oder der französischen Ouverture zu, dort dem Kirchenstil oder realistischer Programmmusik —, ein festumrissener Typus wie das italienische Kirchenkonzert existierte nicht.

Das Verhältnis der konzertierenden Parte drückt sich im älteren deutschen Konzert durchschnittlich scharf aus. Die Vorliebe fürs Concerto grosso leistete Gewähr, daß man den Urbegriff des Konzerts, wie er oben (S. 8) festgestellt wurde, nicht vergaß, sondern auf ein wirklich rivalisierendes Wechselspiel hielt. Schon aus technischen Gründen ergab sich im quartettbegleiteten Bläserkonzert mit zwei oder mehr Solisten die Notwendigkeit, Tutti und Soli kontrastierend zu erfinden und beide Klangkörper das Stück hindurch selbständig zu führen. Dies fruchtbare Prinzip führte in seiner Steigerung geradenwegs zur Technik der großen Orchestersinfonie. Bachs, Händels, Telemanns, Graupners vielchörige Orchesterwerke sind ebenso der Konzert- wie der Sinfonieliteratur beizuzählen. Erst durch die im vierten Jahrzehnt beginnende Entwickelung des Klavierkonzerts werden die natürlichen Proportionen dieses Wechselspiels verschoben: der Solist

---

[1] S. oben S. 66.

[2] Mattheson zitiert in seiner Gr. Generalbaß-Schule S. 442 Worte des St. Lambert: »Wer demnach in einem *Concert* spielet, muß es so machen, daß es der gantzen Versammlung zur Ehre und Vergnügen gereiche; nicht aber, daß er nur den Preiss allein davon trage. Denn wenn jeder bloß für sich und um sein selbst willen spielet, so ist es kein Concert mehr.« Einem ähnlichen Raisonnement mag Scheibes Forderung entsprungen sein, sich in deutschen Symphonien des welschen Konzertierens zu enthalten (a. a. O. S. 601). Auch in der Sitte, die von jetzt an sich häufenden Unterrichtswerke für Violine, Flöte, Klavier unter dem anspruchslosen Titel »Versuch einer Anweisung usw.« der Öffentlichkeit zu übergeben, wird man ein charakteristisches Zeichen dieser vom guten Ton der Zeit geforderten Bescheidenheit erblicken können.

rückt in den Mittelpunkt des Interesses, bestreitet das Ausdrucksmaterial aus eigenen Mitteln und überläßt dem Orchester die Rolle des stützenden oder bekräftigenden Begleiters. Schon die Mozartsche Schule weiß nichts mehr von der Technik der älteren Konzertkomponisten.

Dem Deutschen standen zwei Wege offen, sich das Instrumentalkonzert anzueignen: entweder durch Aufsuchen des Mutterlandes oder durch Studium, sei es am Schreibtisch, sei es beim Vortrage eines italienischen Virtuosen. Beide Wege betrat der Dresdener Konzertmeister Joh. Georg **Pisendel**. Er war 1696 als Sopranist nach Ansbach gekommen und hatte zu Pistocchis und Torellis Füßen gesessen. Ist Torellis Einfluß auf den kaum Zehnjährigen innerhalb einer sehr kurzen Lehrfrist auch nicht allzuhoch anzuschlagen, so zeugt doch Pisendels Auftreten i. J. 1709 im Leipziger Collegium musicum mit einem Torellischen Violinkonzert von einer gut angewandten Studienzeit[1]. Pisendel bewahrte aber in der Folge den reinen italienischen Stil nicht, sondern nimmt, durch den Dresdener Balletgeiger Volumier beeinflußt, gewisse französische Manieren an. Seine ursprüngliche Begabung verquickte immerhin die fremden Anregungen zu einem bemerkenswerten eigenen Stile: seine wenigen hinterlassenen Konzerte[2] verraten ungewöhnlichen Schwung und das Bestreben, die Form durch geistvolle Arbeit zu vertiefen. Das Kennzeichen ihrer Themen ist Sinnigkeit, behagliche Freude am Wohlklang. Verwegene italienische Modulationen fehlen, dagegen überraschen echt deutsche Einfälle. Statt dürftiger Harmonieskizzen in der Begleitung stehen aus Hauptmotiven gewonnene Mittelstimmen, die oft im doppelten Kontrapunkt erfunden sind. Wenn in dem schönen Ddur-Konzert[3] die sanfte, elegische Hmoll-Melodie des Adagios nach der Repetition durch die Solovioline vom Tutti in Ddur gebracht wird, nach kurzer, aber eindringlicher Steigerung wieder in die Urtonart zurücksinkt, so wird man dem Schöpfer dieses Kabinetstücks mehr als nur Konzertmeistertalent zusprechen müssen[4]. Überdies haben seine Konzerte für die Kenntnis des geigerischen Verzierungswesens im Bachzeitalter Wert.
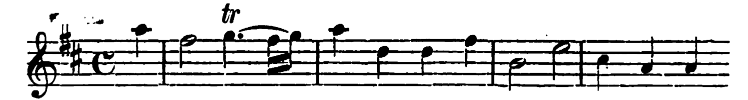
---

[1] Gerber, Tonkünstlerlexikon.

[2] 13 Konzerte in der Kgl. Bibl. Dresden, darunter acht für Violine, drei im Autograph. Wasielewskis absprechendem Urteile tritt W. Langhans (Gesch. d. Mus. I, S. 346) entgegen. S. auch J. A. Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten usw. S. 193.

[3] Zur Veröffentlichung in den Denkmälern deutscher Tonkunst bestimmt.

[4] Vgl. auch das innig trauernde Andante des Esdur-Konzerts in Dresden.

Pisendel war zunächst reproduzierender Künstler. Als produzierender übertrifft ihn bei weitem G. Phil. **Telemann.** Obwohl dieser selbst gesteht, das Konzert nie mit besonderer Liebe gepflegt zu haben, liegen über 170 Konzerte aus seiner Feder vor[1]. Telemann faßt den Begriff »Konzert« im weitesten Sinne und versteht darunter sowohl das einfache, solistisch besetzte Streichquartett (oder Quintett) wie das reine Solokonzert und Concerto grosso, ja begreift sogar größere Sinfonien und Suiten mit konzertierendem Beiwerk darunter. Das erklärt sich aus ihrer verschiedenen Bestimmung. Ein großer Teil der Kompositionen mag für das seit 1704 von ihm geleitete Collegium musicum in Leipzig, ein anderer nach Weimar geliefert worden sein, wo Bach sie kennen lernte, während die Darmstädter Manuskripte der Zeit zu entstammen scheinen, da er im benachbarten Frankfurt die »wöchentlichen großen Konzerte im Frauenstein« leitete. Gelegenheit, Besetzung und Geschmack des Publikums bestimmten jedesmal Form und Inhalt. Telemanns Konzerte sind von konventionellem Phrasenwerk nicht frei, enthalten aber viel originelle Einfälle und kunstvolle Satzproben und bekunden vor allem eine unerschöpfliche Phantasie. In der Kraft ihrer subjektiven Sprache kommen einige den Händelschen gleich. Seine Kirchenkonzerte, über die er gern das Anagramm Melante setzte, haben Form und Geist der italienischen Kirchensonate und prägen deren Stil so vollkommen aus, daß sie von Torellischen Mustern schwer zu unterscheiden sind[2]. Freilich ist der Vorrat an virtuosem Zündstoff sehr gering und scheint mehr der Reflexion als geigerischer Inspiration entsprungen zu sein. Den Allegros steht bisweilen eine behäbige Lustigkeit



recht wohl an und in den Adagien findet man oft Herzenstöne angeschlagen,



---

[1] In der Kgl. Bibl. Dresden hdschrftl. 46 Konzerte für verschiedene Instrumente (vier im Autograph); Hofbibl. Darmstadt 111; Hofbibl. Schwerin 12, zum Teil unter »Melante«. Drei Konzerte aus der Hamburger Zeit gedruckt in der Sammlung »Musique de table«.

[2] Einige der Darmstädter Konzerte sind reine Streichquartette ohne Cembalo- oder Orgelbegleitung (vier davon für vier Violinen allein).

die zwar aus Italien importiert sind, aber in Deutschland jederzeit gern gehört wurden. Telemanns weltliche Konzerte lehnen sich entweder an die französische Orchestersuite oder haben die dreisätzige italienische Form. Sehr oft fügt er Charakterstücke ein. In einem Dresdener Konzert (F dur) unternimmt er geradezu einen Gewaltstreich. Das Stück hat außergewöhnliche Proportionen: sieben Sätze a) Presto C, b) Un poco grave $^3/_2$ »Corsicana«, c) Allegretto $^2/_4$, d) Scherzo C, e) [Allegro] $^6/_8$, f) Polacca $^3/_4$, g) Minuetto $^3/_4$. Man wäre geneigt, das Ganze für eine Riesensinfonie zu halten, wenn nicht die Solovioline durchweg herrschend hervorträte und in einer *Cadenza se piace* an die Überschrift *Concerto* mahnte. Dabei ist das Problem einer dezenten Begleitung des Solisten durch einen auf zehn Systeme verteilten Instrumentenkörper vortrefflich gelöst. In der engeren deutschen Literatur bildet das eine Ausnahme. Einige andere prächtige Festkonzerte mit Concertinos von drei Trompeten und Pauken reihen sich seinen besten Schöpfungen an.

Telemanns Geschicklichkeit in der Konzertkomposition regte **J. S. Bach** und Joh. Gottfr. Walter zu Arrangements einiger Stücke für Klavier und Orgel an[1]. Bach hatte schon früh seine Aufmerksamkeit der Konzertform zugewandt[2], fand aber erst als Weimarer Konzertmeister Gelegenheit, seine Studien zu verwerten. Es entstanden eine Reihe Violinkonzerte, von denen leider nur drei in Originalgestalt erhalten blieben: zwei Solokonzerte und ein Doppelkonzert[3]. Das letztere wurde schon oben (S. 83) in Beziehung zu einem Torellischen gebracht. Wie klar Bach über den Begriff Konzert dachte, zeigt das E dur-Konzert, in dessen kunstvollem Anfangssatz ein Muster vorliegt, wie Solo und Orchester gruppenweise zu binden sind. Völlig isoliert aber stehen in der gleichzeitigen Literatur Bachs Mittelsätze. Sie enthalten Stimmungsbilder von so subjektiver Färbung und so intimen Wirkungen, wie sie bisher nur die Sonate bot. Der fast asketische Ton im Andante des A moll-Konzerts ist im Adagio des E dur-Konzerts zwar einer Kantilene von italienischer Süße gewichen, aber nirgends taucht auch nur der leiseste Anklang an sonst beliebte italienische Adagiowendungen auf. Gigue und Rondo bilden die Typen der Schlußsätze. — Walter scheint sich in der Konzertkomposition nicht selbständig betätigt zu haben.
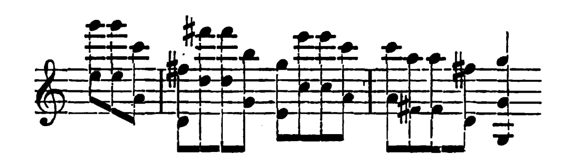
---

[1] Vgl. Sammelbände der J. M. G. 1904, IV, S. 565.

[2] Ph. Spitta, J. S. Bach, I, S. 415 ff.

[3] S. Rusts Vorwort zu Bd. XVII und XXI der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, und F. Spiros Ergänzung in der Zeitschr. der J. M. G. VI, 3, S. 100 ff. Der Breitkopfsche Katalog von 1773 verzeichnet ein Oboekonzert »I«.

An Kunst der Stimmführung und des konzisen Aufbaus kommen den Bachschen nur wenige Konzerte der Zeit gleich. Man behalf sich mit weniger Kunst und Geistesarbeit und brachte lieber dem Gotte sinnfälliger Melodik Opfer. Christoph **Graupners** Konzerte[1] sind Produkte eines starken Talentes von schöpferischer Potenz, untereinander jedoch sehr ungleich. Neben Sätzen im herkömmlichen Zopfstile, durchsetzt mit erstarrten Melodieformeln, stehen solche mit warmpulsierendem Leben, deren Anlage über den Durchschnitt hinausgeht und oft nur aus programmatischen Motiven zu erklären ist. Fagott und Oboe, Flöte und Violine, Clarin und Chalumeau finden als Soloinstrumente mannigfach gemischt Verwendung, während der Streichkörper nach Vivaldis Vorgang häufig pizzicato begleitet. Ein schönes viersätziges Concerto grosso für Flauto d'amore, Oboe d'amore, Viola d'amore und Streichquartett mit ausgedehnten Konzertperioden zeigt, wie man Corelli ins Deutsche zu übersetzen wußte[2]. In den Clarinenkonzerten waltet Torellischer Geist. Einmal überträgt Graupner sogar das Schema der da Capo-Arie getreu ins Konzert[3], wie überhaupt die Freiheit seines Formenaufbaus bemerkenswert ist. Von Frankreich her scheint Graupners Vorliebe für Ecksätze in Gestalt mehrteiliger Reprisenzyklen zu stammen, wie sie auch in seinen Sinfonien vorkommen. Dem Konzert war damit nicht gedient. Offenbar handelte es sich um ein Zugeständnis an den Lokalgeschmack Darmstädter Kreise. — Obwohl formell kein Neuerer, bringt Joh. Gottl. **Graun,** der Bruder des Opernkomponisten, infolge eminenter Begabung fürs Technische manchen eigenen Zug in seine Konzerte. Stellen wie
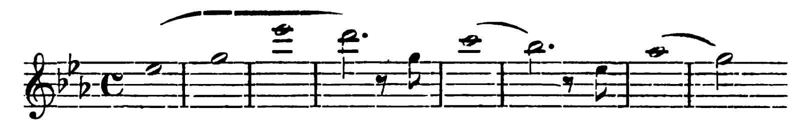


flößen Achtung ein vor seinem violinistischen Können. Berühmt waren Grauns Doppelkonzerte für zwei Violinen, deren Sätze stets übersichtlich in drei Teile (I V I) gegliedert und mit Durchführungen versehen sind, wie sie im Klavierkonzert der Zeit vorlagen. Graun, heißt es, habe im Allegro geglänzt, Franz **Benda** wird einstimmig als Adagiospieler gerühmt. Bendas wenige erhaltene Violinkonzerte

[1] Hofbibl. Darmstadt, im Ganzen fünfzig.

[2] Daselbst Nr. 13.

[3] Daselbst Nr. 30.

(darunter zwei als op. 2 gedruckt) sind in der Tat ärmer an virtuosen Wendungen, ähneln vielmehr denen Pisendels in der Erfindung und sorgfältigen Arbeit. Ganz aus dem Rahmen des herkömmlich italienischen Stils fällt ein Esdur-Konzert[1] mit dem kantablen, weitgeschwungenen Anfangsthema



und schönen Motivverarbeitungen; es entstammt vielleicht des Meisters späterer Schaffenszeit. Der Adagioanfang eines B dur-Konzerts in Dresden mit der Aufschrift »Rheinsberg 1740« klingt geradezu an ein Beethovensches Adagio an. In demselben Jahre bestieg der königliche Musiker von Rheinsberg, Friedrich II., Preußens Thron. Graun und Benda folgten ihm nach Berlin und genossen dort mit Ph. E. Bach und Quantz die Ehre seines Umgangs. Joh. Joachim **Quantz**, der Klassiker des Flötenkonzerts, übte den stärksten Einfluß auf den König. Als Konzertkomponist steht er bis ans Ende seiner Tage unter Vivaldis Bann. Zu eigenen Gestaltungsprinzipien sich durchzuringen, wie einzelne seiner Kollegen, hat ihm scheinbar die höfische Stellung keine Zeit gelassen. Aufgabe einer Spezialuntersuchung wäre, auf Grund der etwa 320 erhaltenen Flötenkonzerte[2] festzustellen, ob Quantz als Konzertkomponist eine Entwickelung durchgemacht. Aber selbst wenn das Resultat negativ ausfiele, kann man nur mit Hochachtung von einem Manne sprechen, dessen Phantasie stark genug war, einen unruhigen Geist wie Friedrich II. länger als dreißig Jahre zu fesseln. Quantz' Stärke liegt nicht in formaler Universalität, sondern in der Unerschöpflichkeit der Tongedanken innerhalb eines so dürftigen Rahmens wie des quartettbegleiteten Flötenkonzerts. Wie er dem spröden Instrument immer neue Melodik und Figuration abzwingt, seinen Ritornellen immer wieder Naivität und Frische verleiht und selbst in offenbar mißmutig hingeworfene Sätze Gedanken von Wert einzustreuen versteht, nötigt noch heute Bewunderung ab. Namentlich in Moll-Sätzen bricht oft eine tiefe Leidenschaftlichkeit hervor. Auch eine leise Neigung zu Themenkontrasten macht sich bemerkbar, allerdings nur sporadisch[3]. Zum Studium der Flötentechnik

---

[1] Bibl. des Königl. Konservatoriums in Brüssel.

[2] Kgl. Hausbibl. und Kgl. Bibl. Berlin; Kgl. Bibl. Dresden u. a. a. O.

[3] Vgl. z. B. Mscr. 3552 der Kgl. Hausbibl. Berlin.

um 1760 bringen Quantz' Konzerte überreiches Material, obwohl anzunehmen ist, daß sich manches Zugeständnis an des großen Königs nicht einwandfreie Technik vorfindet. **Friedrich II.** selbst durfte es mit den geschicktesten Konzertkomponisten seiner Zeit aufnehmen. Wie aus Spittas Veröffentlichungen ersichtlich, glückte ihm namentlich das Formelle in seltenem Maße. Das Beste gab er in den Largos, die viel Empfindung verraten und die hohe Meinung zeitgenössischer Meister von Friedrichs seelenvollem Adagiospiel bestätigen.

Zu den Konzertkomponisten der älteren deutschen Schule gehören ferner Hasse, Heinichen und Joh. Fr. Fasch. J. A. **Hasse** verstand überall, wo er Hand anlegte, Muster hinzustellen. Ein Band von Walsh in London gedruckter Flötenkonzerte[1] enthält durchweg temperamentvolle, geistreiche Musik mit modulatorisch interessanten Ritornellen und dankbaren Solis im italienischen Stile. Vom Klavierkonzert nahm er die ausgedehnten Tuttivor- und -zwischenspiele und die nicht minder langen Soloepisoden herüber. Joh. David **Heinichens** Konzerte gehören ausnahmslos zu den Concerti grossi. Obwohl einige in Italien entstanden, deutet das Vorherrschen des Bläsertrios auf französischen Geschmack, während andere wiederum durch die Fülle der verwendeten Instrumente und deren Kombination in unmittelbare Nachbarschaft zu Bachs brandenburgischen Konzerten rücken[2]. Von besonderem Reize ist ein Konzert für Soloflöte, vier Ripienflöten und Streichquartett in Dresden, aus dem unverhohlene Freude am Lösen neuer Instrumentationsprobleme durchbricht. Auch Joh. Fr. **Fasch** arbeitet in zweien seiner Konzerte mit Bachschen Mitteln: Streichorchester (mit Solovioline), Oboen, Fagotten, drei Clarinen und Pauken und erreicht kräftige Wirkungen. Offenbar hat die Gelegenheit, mit einem so außergewöhnlichen, festlichen Apparat zu operieren, ihm Phantasie und Gedankenkraft beflügelt, denn in den übrigen gelangt sie — Einzelheiten ausgenommen — über das Niveau des Mittelmäßigen nicht

---

[1] Kgl. Bibl. Dresden; Brit. Museum London. Die Großherzogl. Bibl. Darmstadt besitzt handschriftlich drei beachtenswerte Oboenkonzerte (im Katalog fälschlich mit »Quintetti« bezeichnet) und ein Flötenkonzert. Der als opera quarta bezeichnete Druck »Six Concertos for Violins, French Horns« usw. [Walsh] ist nichts anderes als eine Sammlung beliebter Hassescher Sinfonien, zum Teil Umarbeitungen von Opernsinfonien. Schon das häufige Auftreten des Menuetts als Schlußsatz scheidet sie als reguläre Konzerte aus.

[2] Das in Darmstadt befindliche Konzert für 2 Fl. trav., 2 konzert. Viol., 2 obl. Violoncelle, Fagott und Streichquartett zeigt auffällige Verwandtschaft mit Nr. 1 und 3 der Bachschen.

hinaus. Großangelegte Konzerte wie diese bietet die deutsche Konzertliteratur nicht wenige. Sie dienten meist als Einleitung zu Hoffestlichkeiten, besonders bei Empfangsfeiern zu Ehren fremder Fürsten. Und um Gästen die heimischen Musikzustände in möglichst glänzender Fassung zu zeigen, wurden neben der fürstlichen Kammermusik oft noch die Hoftrompeter, ja die Stadtmusiker herbeigezogen, so augenscheinlich in dem oben (S. 64) erwähnten Stölzelschen Konzert. Kapellmeister und Solisten fanden dabei Gelegenheit, mit außerordentlichen Leistungen hervorzutreten und in einzelnen Fällen sogar Engagements an fremde Höfe zu erwirken. Als Gattung bilden diese reich besetzten Konzerte die Fortsetzung der oben (S. 61 f.) genannten italienischen Festsonaten. Leider kamen sie mit der Verlegung der Musik in die Konzertsäle mehr und mehr ins Hintertreffen und sind heute — will man die Einzugs- und Parademärsche nicht dazu rechnen — gänzlich ausgestorben.

Neben Größen von lokaler Bedeutung wie G. Finger, Chr. Foerster, Blamr[1], Neruda, Hurlebusch[2], Joh. Graff, Zarth, Postel, Giraneck[3], Bodinus[4] u. a., deren Konzerte manche Schönheiten bergen, aber eine besondere Berücksichtigung nicht rechtfertigen, bleiben Gius. Meck und Joh. A. Birckenstock zu erwähnen, weil sie zu den wenigen deutschen Violinkomponisten gehören, die mit Drucken hervortraten. Meck gibt freilich nur einen schwachen Aufguß italienischer Kunst, während Birckenstock wenigstens durch geigerische Kühnheiten überrascht. Auch Prinz Johann Ernst von Weimar hängt in allem von Italien ab, beweist aber innerhalb der vorgezeichneten Form soviel natürlichen Geschmack, daß man seinen frühen Tod nur bedauern kann. Ein Band Konzerte erschien posthum 1718 unter Telemanns Redaktion[5]. Solcher deutscher Konzertdrucke gibt es nur eine kleine Auswahl. Als Gelegenheitsstück überwiegend örtlichen Orchester- und Solistenverhältnissen angepaßt, drang eine Komposition selten über ihren Bestimmungskreis hinaus; stellte sich außerhalb Verlangen danach ein, so reichten handschriftliche Kopien hin. Verlegerzentren wie sie Italien in Venedig, Bologna, Holland in Amsterdam

---

[1] Durch ein Konzert pastoralen Charakters in J. G. Walthers autographem Orgel-Konzertband (Kgl. Bibl. Berlin) bekannt.

[2] Von ihm ein ernstes, im Bachstile gehaltenes Concerto grosso in Dresden, Sign. Cx 507.

[3] Virtuose Bläserkonzerte (Fagott, Oboe) in der Hofbibl. Darmstadt.

[4] Verschiedene Konzerte in der Universitätsbibl. Rostock.

[5] Hofbibl. Weimar. Vgl. Sammelb. d. J. M. G. V, 4, S. 565 ff.

besaß, fehlten Deutschland. Der Mannheimer Schule nahmen sich Pariser und Londoner Pressen an.

2. Kapitel.

Das Konzert der Mannheimer Schule und die konzertierende Sinfonie.

Bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus behält das Konzert eine Ehrenstellung unter den großen Instrumentalformen. Dem Publikum eine Quelle der Lust und Gemütserheiterung, wurde es mit einer Liebe gepflegt, die heute unbegreiflich scheint. Wenn der Abend, an dem nach Dittersdorfs Zeugnis Benda zwölf Violinkonzerte vortrug, auch zweifellos zu den Ausnahmen gehörte, so zeigen doch Programme anderer Aufführungen, daß jedesmal mindestens drei Konzerte gespielt oder geblasen wurden. An erstaunlichen Gedächtnisleistungen — der blinde Flötist Doulon wußte 180 Quantzsche Konzerte auswendig — fehlte es unter Künstlern ebensowenig wie an seichten, handwerksmäßig hergestellten Produkten. »Jeder Morgen war zur Setzung eines Violinenkonzerts gewidmet«, erzählt Mattheson in der »Ehrenpforte« von Dan. Treu, »die Mittelstimmen dazu, al ripieno, um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, pflegte er auf Art der deutschen Tabulatur mit seinen selbsterfundenen Zeichen einzuschalten«. Selbst ungewandte, aber in der Verwertung fremder Ideen geübte Meister konnten gelegentlich mit der Form so umspringen, ohne Gefahr zu laufen, getadelt zu werden. Der allbeliebte Virtuosenstoff, wenn er nur in neuen Kombinationen vorgesetzt wurde, traf immer wieder fühlende Herzen.

Verfolgt man das Konzert über das Jahr 1760 hinaus, so zeigt sichs, daß seine Weiterentwickelung auf Grund eines inneren Widerspruchs im Musikleben erfolgt. Bereits oben wurde die starke Beteiligung der Laienkreise an Instrumentaldarbietungen hervorgehoben. Je allgemeiner nun die Pflege des Konzerts wurde, um so rascher schwanden die Aussichten der musizierenden Masse, den wachsenden solistischen Anforderungen des Konzerts zu genügen. Vielleicht, daß Deutschland ein Mann fehlte, der, wie Tartini Italien, ihm eine nationale Geigerschule und damit einen Stamm einheimischer Virtuosen hätte schenken können. Dennoch schlossen die wöchentlichen Konzertgesellschaften sich immer enger zusammen mit der Tendenz, so viel und so gut gemeinsam zu musizieren, als Dilettantenbildung es zuließ. An tüchtigen Ripienspielern war kein

Mangel, Solisten dagegen wurden immer seltener. Die französische Ouverture hatte sich überlebt, die Suite in die Serenadenmusik geflüchtet, — blieb nur noch die Sinfonie. Begierig griff man zu. Und was bot die neueste Literatur?

Breitkopfsche Verlagskataloge beweisen, daß Albinonis, Albertis, Vivaldis, Tessarinis Sinfonien im siebenten Jahrzehnt noch nicht vergessen waren. Ob freilich die Nachfrage dem Breitkopfschen Angebot entsprochen, läßt sich schwer nachweisen. Wer gut national gesinnt war, brauchte jetzt jedenfalls keine Anleihe mehr bei den Italienern zu machen, sondern fand in den Sinfonien der Hasse, Graun, Benda, Fasch einheimische Erzeugnisse von Wert. Dazu kamen Agrell, Camerloher, Höckh, der ältere Stamitz, F. X. Richter u. a. Der stärkste Einfluß ging von der Mannheimer Schule aus. An ihren Sinfonien entzückte nicht nur der neue Melodiestil, sondern wohl vor allem auch die Art, wie die Instrumente sinfonisch miteinander verbunden waren. Bei den Italienern übernahm meist die erste Violine das Wort, indes den übrigen Instrumenten, falls sie nicht konzertierten, eine mehr oder minder interessante Begleitrolle zufiel. In den Mannheimer Sinfonien hingegen nahm jedes obligate Instrument an der sinfonischen Entwickelung teil. Die zweite Violine ist zur Trabantin der ersten aufgerückt, die Bratsche mit melodischer Führung bedacht worden, der Baß emanzipiert sich vom schwerfälligen Continuo, und in den Bläsern erscheinen wichtige thematische Soli, — kurz das alte, chorisch besetzte Orchester ist verschwunden und jeder Stimme ihr Recht geworden. Eine in der Technik und im Auffassungsvermögen fortgeschrittene Zeit lernte bald solche fortgeschritteneren Sinfonien den alten vorziehen. Im Schoße des Mannheimer Orchesters geboren, waren sie vorläufig nur von ähnlich organisierten Kapellen auszuführen. Hatte man aber einmal in der berechtigten Freude sich am thematischen Aufbau zu beteiligen eine neue Genußquelle entdeckt — das Mannheimer Crescendo gehört hierher —, so strebte man sie mehr und mehr zu erschöpfen. Bald erscheinen »konzertierende« Sinfonien, Stücke mit verschiedener Besetzung, in denen jedes Instrument Solocharakter hat, ohne virtuos aufzutreten[1]. Damit war der Konzertkalamität der Dilettanten mit einem Schlage abgeholfen. Volltönende Orchesterstücke, in denen jeder sein Quentchen Technik und
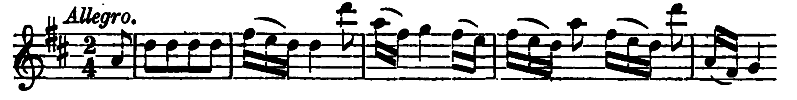
---

[1] »Sextetten, Quartetten, Quintetten machen den Übergang von der Symphonie zum Concerte, und sind bald jener, bald diesem ähnlich« (Cramers Magazin S. 721).
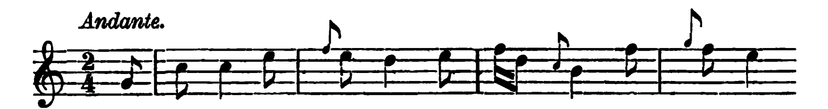
Empfindung an den Tag bringen konnte —, mehr wollte man nicht. Nunmehr drängt alles dem Quatuor und Quintuor concertant zu. Eine Jagd nach neuen solistischen Effekten beginnt, heilsam insofern, als die Orchesterinstrumente an Beweglichkeit und Ausdruck gewinnen, schädlich, weil über der Spielerei mit kurzweiligen Effekten oft der Ernst der Gattung vergessen wurde. Moll-Sinfonien sind zu zählen; ausnahmsweise, z. B. in Stamitzschen Sinfonien, zittern auf Augenblicke Töne der Schwermut hinein. Im übrigen herrscht der Ton ungehemmter Lebensfreude.

Über den Verbrauch an konzertierenden Sinfonien von vier bis zwölf obligaten Stimmen, zu denen auch die Cassationen, Notturnos und Divertimenti mit konzertierenden Instrumenten zu rechnen sind, unterrichten die Verlagskataloge der damals weltbeherrschenden Firmen Breitkopf (Leipzig), Hummel (Amsterdam, seit 1774 in Berlin), Sieber (Paris), André (Offenbach). Allen voran stehen die Mannheimer mit den beiden Stamitz und Cannabich an der Spitze; später folgen Haydn, Mozart, Pleyel, Cambini, Pichl u. a. Dieselbe Statistik zeigt aber auch gleichzeitig einen starken Rückgang der Konzertproduktion. Was vorauszusehen war, geschieht: das virtuose Konzert geht wieder an die Berufskünstler zurück, nunmehr unter veränderten Verhältnissen. Da Deutschland und seine tonangebende Zentrale Berlin inzwischen eine unbezwingliche Neigung zum Klavier gefaßt hatte, Frankreich dagegen durch günstige Zusammentreffen in den Besitz einer Meisterschule des Violinspiels gelangt war, so spielt sich die nächste Zukunft des Streichkonzerts nicht auf deutschem, sondern auf französischem Boden ab.
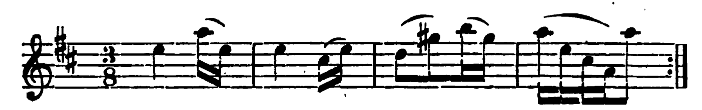
Im Konzert hat die engere Mannheimer Schule nicht das Gleiche geleistet wie in der Orchestersinfonie. Verstand sie dieser ein gewisses kosmopolitisches Gepräge aufzudrücken, so blieb sie im Konzert an Äußerlichkeiten, an persönlichen und lokalen Geschmacksverhältnissen hangen. Das schuf ihren Arbeiten frühen Tod. Johann **Stamitz**, der Begründer der Schule, segelt mit allen Vorzügen und Fehlern seiner Konzerte im italienischen Fahrwasser. Der Stil ist meist noch unpersönlich, mit bekannten welschen Triolenfloskeln untermischt und nur selten durch höheren Gedankenflug gekennzeichnet. Themenanfänge wie



oder



gehörten gewiß zu solchen, an denen schon vor 1790 D. Schubart[1] eine »alternde Miene« wahrnahm. Der charakteristische Mannheimer Stil, wie ihn die Konzerte Karl Stamitz' tragen, fehlt denen des Vaters, wenn auch aus der sinnlich schönen Melodik unverkennbar die Züge des großen Symphonikers hervorleuchten. Als solchen erkennt man ihn auch an der feinfühligen Behandlung des Begleitkörpers; freilich geht er auch hier nur im Punkte der Hörnermitwirkung entschieden über Tartini hinaus. Ein zweites Thema wird nicht eingeführt. — Noch italienischer als Stamitz schreibt C. Gius. **Toeschi,** dessen Flötenkonzerte überfließen von lombardischem Geschmack, Triolenvorhalten und allerlei krausen Figuren. Immerhin wartet er mit überraschenden, der Volksmusik entnommenen Melodien auf



und weiß namentlich den zarten Ton der Flöte durch fein abgewogene Violinmischungen zu heben[2]. A. **Filtz** und F. X. **Richter** nähern sich dem kantablen Mannheimer Stil erheblich mehr, ersterer in verschiedenen virtuosen, aber wenig durchgebildeten Violoncellkonzerten, letzterer in Flötenkonzerten mit interessanten Solis[3]. Ign. **Holzbauer,** der sich sonst durch persönliche Tonsprache auszeichnet, kommt im Konzert nicht über ein Mittelmaß von Empfindung hinaus. Sein Violoncellkonzert in der Kgl. Bibl. Berlin lebt von bekannten Wendungen und führt zudem die Solostimme wenig virtuos. Zwischen 1755 und 1757 erschienen zwei seiner Violinkonzerte im Druck[4].

---

[1] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst S. 140.

[2] Die Ripieninstrumente waren in diesen Konzerten häufig nur einfach besetzt. Schubart erzählt in seinen Lebensbeschreibungen (S. 209), der Kurfürst habe in Schwezzingen ein Flötenkonzert mit Begleitung der »zween Toeschi« und des Violoncellisten Danzi gespielt.

[3] Konzerte dieser Meister finden sich u. a. in den Bibliotheken zu Berlin, München, Karlsruhe, Regensburg (Thurn und Taxissches Hausarchiv).

[4] Mus. Almanach f. Dtschld. 1784, S. 212.

IV. Abschnitt.

Das Klavierkonzert bis Mozart.

1. Kapitel.

Das norddeutsche Cembalokonzert und das Pianofortekonzert.

Die formgestaltende Kraft, welche im Anfange des 18. Jahrhunderts dem Violinkonzert inne wohnte, geht mit dem vierten Jahrzehnt auf das Klavierkonzert über. Als selbständiges Kunstprodukt tritt dies verhältnismäßig spät ins Leben, obwohl seine Wurzeln bis ins zweite Jahrzehnt zurückreichen[1].
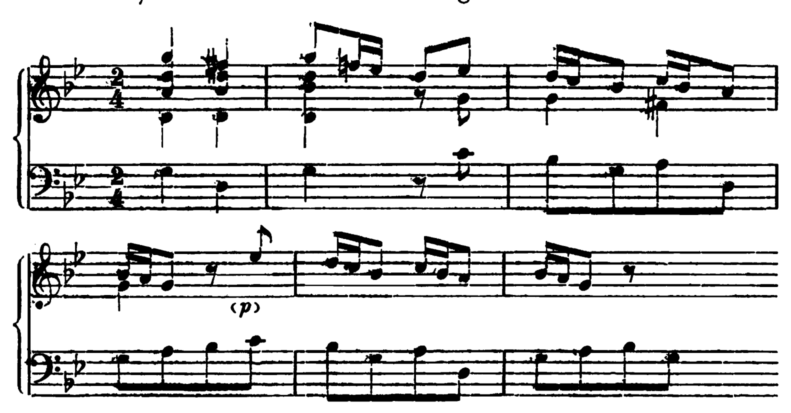
Die Entstehung des Klavierkonzerts hat viel Ähnlichkeit mit der der Klaviersonate. Im zweiten Teile seiner Klavierübung (1692) setzt bekanntlich Joh. Kuhnau den »Liebhabern« eine solche nach Muster der mehrstimmigen Instrumentalsonaten vor mit der Bemerkung: ». . warumb solte man auff dem Claviere nicht eben, wie auff andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractieren können? da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Praecedenz an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemacht hat.« Eine ähnliche Überlegung mögen J. S. Bach und J. G. Walther angestellt haben, als sie in Weimar Solokonzerte italienischer und deutscher Violinisten für Klavier (Orgel) allein arrangierten, also gleichsam Klavierauszüge herstellten. Für die Praxis bestimmt, boten diese Arrangements Gelegenheit, die Schönheiten und neuen Wirkungen des jungen Instrumentalkonzerts ohne Aufwand von Begleitinstrumenten in konzentrierter Fassung aufzunehmen, Hörern und Spielern zur Freude. Mit der Möglichkeit einer unterschiedlichen Registrierung auf Klavier und Orgel war eine bequeme Scheidung zwischen Solo- und Tuttiklang gegeben, die Bach schon in früheren Klavierwerken ausgenutzt hatte, ohne sich direkt aufs Gebiet des Konzerts zu begeben[2]. Bearbeitungen dieser Art scheinen einem allgemeinen Bedürfnis entsprochen zu haben. Doch blieb man nicht bei Arrangements stehen,

---

[1] Eine umfassende »Geschichte des Klavierkonzerts« ist noch nicht geschrieben und wohl erst mit dem zweiten Bande der Weitzmann-Seiffertschen »Geschichte der Klaviermusik« zu erwarten. Vorliegende Studie beschränkt sich darauf, die Grundzüge der Entwickelung zu skizzieren. Einen auf selbständige Forschung verzichtenden Abriß gab J. Vianna da Motta im Programmbuch zu F. Busonis Klavierabenden (Berlin, Winter 1898).

[2] Ausgabe der Bach-Ges. Bd. 42, S. 190. — Walther verzeichnet jedesmal sorgfältig den Manualwechsel.

sondern schuf nach ihrem Muster originale Klavierkonzerte ohne Begleitung. Schon vor 1735, dem Jahre, das einen Bachschen Originalbeitrag, das »italienische Konzert«, brachte, versuchten sich deutsche Komponisten mit Glück darin. Joh. Paul **Kunzens** beide Clavecin-Konzerte in der Kgl. Bibl. Dresden sind zwar musikalisch nicht gleichwertig, aber insofern interessant, als sich in ihnen verrät, was als Hauptreiz des italienischen Konzerts galt: das ohrenerfreuende gebrochene Akkordspiel. Es war das Kennzeichen des von jetzt ab unermüdlich gepriesenen »neuesten gusto«. Bei Kunzen tritt es alles überwuchernd mit tokkatenhafter Aufdringlichkeit hervor, umrahmt von wenigen vollgriffigen Tutti-Akkorden. Gemäßigter und reifer gestaltet Chr. **Pezold** seine 25 Klavierkonzerte (1729)[1]. Erste und letzte Sätze sind schöne, durchgebildete Typen im Vivaldischen Sinne; die Mittelsätze sprechen durch wohlgewählte Thematik an. Mich. **Scheuenstuhl** und J. M. **Leffloth** kopieren bis zur Täuschung den italienischen Stil, namentlich der erstere, dessen Gmoll-Konzert[2] beginnt:



Leffloth[3] fügt dem Klavierpart eine Violine ad libitum hinzu. Nach dem »besten und reinsten Gousto heutiger Art . . . denen Liebhabern zur Gemüths-Belustigung« schrieb weiterhin J. Nic. **Tischer** seine sechs Bücher »Musicalische Zwillinge in [je zwei] Concerten eines Thons« [Dur und Moll] (um 1734)[4]. Bedeutsam ist

[1] Recueil des XXV Concerts pour le Clavecin, Dresden, 1729 (Kgl. Bibl. Dresden).

[2] Kgl. Bibl. Berlin. Von Spitta (etwas reichlich spät) ins Jahr 1738 verlegt (a. a. O. II. S. 631).

[3]) Zwei Konzerte (a. d. J. 1730) in der Hof- und Staatsbibl. München.

[4] Kgl. Bibl. Dresden. Am Schluß als Nr. 13 ein »letztes und leichtes Clavierconcert«.

die Widmung an die »Liebhaber«, die auch Bach seinem »italienischen« Konzert vorausschickt. Hatte das Konzert der Torellischen und Vivaldischen Schule bisher als ein Reservat der Virtuosen und Berufskünstler gegolten, so wird es nunmehr auch den Dilettanten zugänglich gemacht. Ohne gewisse Konzessionen an den Modegeschmack ging das nicht ab. Der Clavichord spielende Laie hing mit Liebe seinen Suiten an, folglich nahm man ohne Umschweife beliebte Suitensätze und flocht sie den unbegleiteten Klavier-, besser Clavichordkonzerten ein. Bach vermeidet mit feinem Instinkte diese Stilmischung, Kunzen dagegen bringt am Schlusse Menuetts, Leffloth Bourrées, Tischer Galanteriestücke verschiedener Art, Pezold eine Sarabande, Gavotte und neben Menuetts sogar Rondos, wobei die Nebeneinanderstellung von Kirchen- und Suitentypen als innerer Widerspruch auffällt. So wenig Stilgefühl dies Verfahren verrät, bestätigt es doch aufs neue den unabweisbaren Selektionsprozeß, dem im Laufe der Zeiten auch die musikalischen Formen unterliegen. Was durch Alter und Abnutzung morsch geworden, fällt und wird durch Neues ersetzt. Die Suite erlag dem Konzert, wurde von diesem gleichsam aufgesogen. Der vorsichtig gewagte Versuch, beide zu verschmelzen, mißlang[1]. Die Zukunft gehörte dem Klavierkonzert, und nur ein einziger Suitenrest hat sich im Konzert bis heute erhalten: das Finalrondo.

Ohne Zweifel ist die Literatur dieser Klavier-Solokonzerte reicher als man bisher angenommen; denn bot man dem Dilettantismus einmal die Hand, so griff er rasch und herzhaft zu[2]. In England, wo der Klavier-Dilettantismus vielleicht die reichsten Blüten trug, begnügte man sich mit Arrangements[3]. Immerhin scheint das Zwitterhafte der Gattung sich bald bemerkbar gemacht und auf die Dauer nicht befriedigt zu haben. An Stelle des Clavichordkonzerts rückt allmählich das große, vom Orchester begleitete Cembalokonzert. Es ging aus einer Reihe von Experimenten hervor, die wiederum J. S. Bach vornahm. Das Zustandekommen des Klavierkonzerts kann als Beleg für den Satz gelten: natura non facit saltus; denn um zu ihm zu gelangen, wurde der Weg über das längst

[1] Auch die reine Klaviersuite hatte begonnen, den »modernen Gusto« zu pflegen, d. h. Konzertstoff in sich aufzunehmen. Man sehe die Suiten von Krebs, Sorge, J. N. Müller, Tischer. Vgl. auch Weitzmann-Seiffert a. o. O. S. 368.

[2] Die Herzogl. Bibl. Wolffenbüttel besitzt ein unbegleitetes G moll-Konzert (Allegro, Cantabile, Gavotta I, II) von der Markgräfin Wilhelmine-Sophie von Brandenburg-Kulmbach.

[3] Im Brit. Mus. London befinden sich solche von A. Scarlattischen, Händelschen und Hasseschen Konzerten, z. T. in Drucken.

ausgebildete Violinkonzert beschritten. Von **Bachs** 18 erhaltenen Konzerten für Klavier und Orgel sind 13 Übertragungen von eigenen oder fremden Violinsätzen[1]. Dies überraschende Vorgehen erklärt sich aus zwei Motiven. Man wird bedenken müssen, daß das Cembalo zu Bachs Zeit noch nicht den Rang eines Universalinstruments einnahm wie heute[2]. Trat es im Verein mit andern Instrumenten auf, so verband sich mit ihm zunächst der Begriff »Generalbaßinstrument«. Seine Stellung war eine dienende, untergeordnete. Aus dieser Dienststellung es plötzlich zum herrschenden Soloinstrument emporheben bedeutete nichts weniger als einer alten Tradition die Existenz kündigen. Man stelle sich vor, Fagott und Kontrabaß sollten heute wieder als konzertierende Instrumente eingeführt werden: die Tragweite dieser Transformation käme ungefähr jener gleich. Es galt, mit einem Vorurteil zu brechen, und das war im Zeitalter des Generalbasses nicht leicht. Dazu kam ein zweites. Vorläufig fehlte es dem Klaviere noch an konzertgemäßem Ausdrucksstoff, gleichsam an eigener Virtuosenmaterie. Was die kleinen Formen der Suite und Sonate boten, kam nicht in Betracht, und was in den großen, den Tokkaten und Phantasien, stand — von den Fugen nicht zu reden —, entbehrte wiederum zu sehr des echt konzerthaften Stils, um schlechtweg ins Konzert übergeführt zu werden. Blieb also nur eine Anleihe bei der konzertgewandten Violine. Was Torelli dem Violinkonzert geleistet, eine Erweiterung des Ausdrucksgebiets im Sinne des Virtuosen, mußte jetzt dem Klaviere geschaffen werden. Bach versucht das mit den erwähnten Transskriptionen, die sich von den früheren Vivaldiarrangements nur durch die Beibehaltung des Orchesters unterscheiden. Zu den notengetreusten gehört das Gmoll- (Amoll Violin-) Konzert, in dem selbst die intimsten Violineffekte stehen geblieben sind. Mit einem Zugeständnis an die originale Klaviertechnik war damit wenigstens das Problem der Formfrage beseitigt. Dennoch geriet Bach nicht auf die wirkliche Konzerttechnik der späteren Zeit. Am meisten fällt die schwache äußerliche Scheidung zwischen Solo und Tutti auf. Läßt schon Phil. Emanuel Bach in seinem zweiten Konzert vom Jahre 1734 das Soloinstrument lange Strecken allein gehen und nur hier und da vom Orchester unterbrochen werden, so tritt es bei Joh. Sebastian selten auf mehr als

---

[1] Zwei (Edur, Amoll) gehen auf Kantaten und Orgelsätze zurück (S. Spitta, J. S. Bach, II, S. 618). Die Konzerte Cdur für zwei, Dmoll und Cdur für drei Klaviere werden, wohl mit Recht, für Originalkompositionen gehalten.

[2] Das Clavichord als lediglich solistisches Hausinstrument kommt hier nicht in Betracht.

4—6 Takte heraus. Man glaubt, nicht streitende Gruppen, sondern ein festgefügtes Ganze mit gelegentlich abgelöstem Klavier vor sich zu haben. Dazu spielt das Klavier auch die Tutti mit, häufig sogar mit obligater Stimmführung[1]: es scheint wie mit dem Orchester zusammengewachsen.

Diese nur Bach und wenigen seiner Schüler eigene Konzerttechnik beruhte keineswegs auf Ungeschicklichkeit oder auf Mangel an Vorbildern. Die Gründe liegen tiefer. In Bach lebte noch ein gut Teil Geist aus der Zeit der polyphonen Kirchensonate, in der alle Stimmen und Instrumente im symphonischen Satze für gleichwertig und voneinander untrennbar galten. Wie oben auseinandergesetzt, war es Torellis Verdienst, zum ersten Mal innerhalb symphonischer Sätze ein einziges Instrument als solistisches systematisch bevorzugt zu haben. Aus der Neuheit des Prinzips erklärte sich die oft noch ungeschickte Ablösung seiner Soli (s. oben S. 32 f.). Bach fußt auf Torelli. Beide, innerlich noch mit dem 17. Jahrhundert verwachsen, scheuen sich ein einziges Instrument über Gebühr lange solistisch zu beschäftigen, sind vielmehr darauf bedacht, durch rege Tuttibeteiligung die Aufmerksamkeit des Hörers von den Künsten des Solisten immer wieder auf den Sinn des Ganzen als das Höhere zu lenken. Vielleicht hängt damit auch der Brauch zusammen, die Soli nicht aus dem thematisch bedeutenden Tuttimaterial zu formen. Bei Bach bestehen sie wie bei Torelli zum großen Teile aus laufendem Akkordwerk. Träger der thematischen Grundidee ist das Tutti. Selbst innerhalb der Soli weiß Bach das einseitige Interesse an diesen zu kürzen durch reiche, in die Begleitung verlegte Themenarbeit. Wo wirklich einmal Anlauf genommen wird zu größeren unbegleiteten Solis, tritt unversehens der symphonische Stil wieder ein, wie um die Würde des Ganzen aufrecht zu erhalten. Die Umarbeitung des Dmoll-Konzerts zeigt, wie Bach in diesem Sinne das letzte unbegleitete Solo (I. Satz) der ersten Fassung später mit stützenden Streicherakkorden fundierte. Seiner Neigung zur Polyphonie kam die Besetzung von zwei und drei Soloklavieren viel eher entgegen; nicht zufällig gehören sie deshalb zu den einzigen Bachschen Originalwerken der Gattung.

In ihrem eigentümlichen Verhältnis von Solo und Tutti besteht der Unterschied der Bachschen Konzerte (die für Violine eingeschlossen) von denen des moderneren Händel. Im Prinzip hat Bach sich — um Spittas Ansicht entgegenzutreten — den Vivaldischen

[1] Am auffälligsten im Siciliano des Edur-Konzerts und im Andante des Fmoll-Konzerts. Bei allen war außerdem ein zweites, akkompagnierendes Cembalo vorgesehen. S. Spitta, a. a. O. II, S. 620.

Konzertstil in nur geringem Grade zu eigen gemacht. Er schien ihm offenbar zu äußerlich, der Vertiefung bedürftig. Infolge seiner eminenten Begabung fürs Technische gelang ihm diese Vertiefung zwar, aber den Begriff »Konzert« erschöpfte er damit nicht. — Über Inhalt und künstlerische Bedeutung der Bachschen Konzerte hat sich Spitta[1] eingehend geäußert, so daß wir hier einer weiteren Betrachtung überhoben sind.

In der Folgezeit spaltet sich die Entwickelung des Klavierkonzerts in zwei Richtungen: in eine norddeutsche, deren Hauptwirkungen von Berlin ausgehen, und in eine süddeutsche mit Wien als Mittelpunkt. Der Führer der ersten wird C. Ph. Em. Bach (1714—1788); ihr Kennzeichen ist Aufrechterhaltung der Gleichberechtigung zwischen Solo und Tutti, also Hinneigen zum ursprünglichen Konzertbegriff, dabei Bevorzugung des Cembalos vor dem von Süden aus allmählich sich einbürgernden Hammerklavier. Der zweiten gibt Georg Chr. Wagenseil (1715—1777) Selbständigkeit: der Solist tritt als herrschendes Element auf, läßt sich durch den Klang der Wiener Hammerklaviere zu größerer Spielfreudigkeit anregen und scheut sich nicht, seine Themen auf eine gewisse Lokalfarbe abzustimmen. Beide Richtungen fluten später ineinander, vereinen sich sogar oft bei ein und demselben Komponisten. Zur Wiener Schule gesellt sich bald eine in England bestehende mit Joh. Chr. Bach an der Spitze, die unabhängig von Wien, aber unter gleichen Verhältnissen entstanden war. Beide, die Wiener und die englische, eröffnen gegen das Cembalokonzert einen Feldzug, der mit der Niederlage des letzteren endet. In Mozart gipfelt die Entwickelung des süddeutschen Konzerts, während Beethoven das viel fruchtbarere Prinzip des norddeutschen aufnimmt und ins 19. Jahrhundert überführt.

Parallel mit dem Cembalokonzert, aber ohne eigentliche Selbständigkeit entwickelte sich das hauptsächlich in England gedeihende Orgelkonzert. Da das Cembalo in den Spielmanieren der Orgel durchaus ähnelte, konnten Cembalokonzerte ohne Verlust an Originalität auch auf der Orgel ausgeführt werden. Auf den Titeln steht daher häufig *for the harpsichord or organ*. Händel gehört unter die ersten, die das Orgelkonzert pflegten[2]. In der Art des Konzertierens nähert er sich Vivaldi, ohne eine regelmäßig wiederkehrende Form zu bieten (s. oben S. 69). Die viersätzige Kirchensonate mit langsamer Einleitung herrscht vor. Was in den Allegri

---

[1] A. a. O. II, S. 617 ff.

[2] Zwei Bücher, op. 4 (1738), op. 7 (1760).

oft an flüchtig hingeworfene Gelegenheitsmusik mahnt, wird meist durch schön empfundene Adagien wieder wett gemacht. Ein frühes Gegenstück zum Andante aus Beethovens Gdur-Konzert z. B. ist die rezitativuntermischte Einleitung zum vierten Konzert von op. 7, oder in noch höherem Sinne die zum fünften Konzert desselben Werks, aus denen hervorgeht, daß Händel das Konzertprinzip tief erfaßt hatte. Ein blinder Nachahmer seines Stils war Charles **Avison**, der schon in den Concerti grossi von 1750 und 1758 Niederschläge Händelschen Geistes gegeben hatte. Er legte seine Twelve Concertos op. 9 (1766) ganz wie jener an, freilich so überaus geschickt, daß in vorkommenden Fällen entweder die Begleitung oder die Orgel (!) wegfallen konnte[1]. Dem Orchester wird bei Händel wie bei Avison eine bedeutendere Aufgabe zugewiesen als im Cembalokonzert der Zeit. Es trägt ganze Sätze allein vor. Das hängt mit der Vorliebe der englischen Musiker für das Concerto grosso zusammen, das in der Corellischen Gestalt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein gefährlicher Rivale des Solokonzerts und der Symphonie in England blieb[2]. Sowohl Orgelkonzerte wie Concerti grossi dienten hier vorzugsweise als Zwischenaktsmusik in Oratorien. — Die weitere Geschichte des englischen Orgelkonzerts läßt sich zur Zeit nicht überblicken, da es an Einzelforschungen und ausreichenden Beiträgen zur Lokalgeschichte fehlt. Doch wird man trotz der Seltenheit von Drucken annehmen können, daß die Stanley, Dupuis, Cooke, Arnold, Burton, Arne, G. Berg, welche z. T. führende Stellen im kirchenmusikalischen Leben Englands inne hatten und treffliche Orgelspieler waren, sich auch in der großen Komposition für Orgel betätigten.

Verfolgen wir zunächst die Entwickelung des norddeutschen Cembalokonzerts, wie es sich bei den Hauptvertretern der J. S. Bachschen Schule, bei Ph. Emanuel, Wilh. Friedemann und dem jungen Joh. Christian Bach, Nichelmann, Müthel, und später bei Agrell, den beiden Grauns u. a. zeigt. Unter diesen knüpft Chr. **Nichelmann** am unmittelbarsten an J. S. Bachs Konzert-

[1] Im ersten Falle wurde selbstverständlich auf eine akkordliche Ausfüllung des zweistimmigen Satzes durch den Spieler gerechnet. Avison merkt an: »The accustomed Performer on the Organ or Harpsichord will easyly fill up the Harmonies of his Part as directed by the Figures in the Thorough Bass. It was therefore thought unnecessary to crowd the Page with a multiplicity of Notes, wich only serve to embarrass the Melody.«

[2] Erst nach 1830 verschwinden die Concerti grossi der Corelli, Geminiani, Händel, Avison, Martini von den Programmen der Academy of ancient Music und machen Mozartschen und Beethovenschen Symphonien Platz.

technik an. Obwohl im fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sich längst eine neue typische Form fürs Klavierkonzert herausgebildet hatte, bestehend in drei deutlich abgeschlossenen Solo- und vier Tuttigruppen, hatte Nichelmann Mut genug, diese zugunsten einer freien, individuellen, wie J. S. Bach sie liebte, zu verleugnen. Nichelmann mischt Tutti und Soli nach Belieben. Die Regel der thematischen Gemeinsamkeit zwischen Solo und Tutti verwirft er, läßt vielmehr das Solo auf wenige Takte in Läufen oder gebrochenen Akkorden heraustreten und führt es unversehens ohne nachdrückliche Kadenzen ins Ensemble zurück. Dies Hinüberspringen vom Solo zum Tutti ist offenbar der Orgeltechnik entlehnt, wo volles Werk und Prinzipalstimme durch Manualwechsel leicht auszulösen sind. Nichelmann zieht überhaupt den polyphonen Stil vor, wie er auf der Orgel gebräuchlich, schaltet bisweilen tokkatenhafte Improvisationen und Orgelpunkte ein und zeigt sich sowohl im Allegro wie im Adagio noch als Verächter des galanten Stils. Joh. Gottfr. **Müthel** ist zwar auch Bachschüler und hängt gern der Orgeltechnik nach, steht aber der aus Italien kommenden galanten Schreibweise beträchtlich näher. Wie seine in Berlin im Autograph erhaltenen Konzerte beweisen, leitet er gleichsam über von der alten Bachschen Manier zur neuen. Sie zeichnen sich durch phantasievolle Adagien und ein gewisses Pathos der Tonsprache aus. An Gehalt übertrifft sie ein in Leipzig befindliches Esdur-Konzert in Sonatenform mit einem ergreifenden Trauermarsch in der Mitte[1]. Müthels Bemühen, die tieferen Lagen des Klaviers ins Bereich des musikalischen Ausdrucks zu ziehen, ging vorläufig unbemerkt vorüber, es kommen Meister, die Bachs strenger Schule ferner stehen und sich in Form und Ausdruck dem leichten italienischen Stile anschließen. Seltsamerweise gehören neben den beiden Grauns, neben Agrell und Hasse auch Bachs Söhne dazu.

Die »galante« Schreibweise bestand in einer Mischung von italienischer Melodik und deutscher Empfindsamkeit. Ohne Zweifel verdankt sie dem Eindringen der neapolitanischen Oper in Deutschland ihre Beliebtheit und Macht über die Gemüter. Was das Konzert betrifft, so scheint neben der allgemeinen Freude an italienischen Wendungen namentlich Tartini bestimmenden Einfluß geübt zu haben. Bei der internationalen Berühmtheit, die der Italiener besaß, ist das nicht verwunderlich. Zwei Beispiele erhärten die Vermutung. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis führt ein Konzert für Klavier seines jüngeren Bruders Christian an »in Tartinis Manier«,

[1] Handschriftlich in der Stadtbibl.; der letzte Satz Fragment.

das vor 1754 entstand und vielleicht unter Ph. Emanuels Aufsicht geschrieben ist. Ein anderer deutscher Komponist, Leonard Frischmuth, gab um dieselbe Zeit sechs Konzerte Tartinis in Klaviereinrichtung heraus. Was man an Tartinis Musterkonzerten schätzte und für nachahmenswert hielt, scheint zweierlei gewesen zu sein: ihre charaktervollen Hauptthemen und die breite, ausgeführte Anlage, deren Wesen in der Entfaltung dreier Soli mit einschließenden Tutti bestand. Tartini baut nicht mehr nur »charakteristische«, auf Dreiklangsspiel beruhende Themen, wie noch Vivaldi, sondern gibt ihnen eine scharfe melodische Linie von individueller Prägung, legt sie in die Oberstimme und läßt sie vom Streichorchester harmonisch begleiten. Indem Tartini zweitens den Konzertstoff nicht mehr willkürlich unter beide Parte verteilt, sondern ihn in größere, abgeschlossene Flächen scheidet, arbeitet er dem klassischen Konzert vor. Die Torellische Zeit sah sich gezwungen, ihren beschränkten Virtuosenstoff noch durch weise Ökonomie, durch lebhaftes Wechselspiel brauchbar zu erhalten. Tartini hat das nicht mehr nötig; der Schatz virtuoser Ausdrucksmöglichkeiten hat sich inzwischen so gehäuft, daß der Solist sich ihrer in größeren Zusammenhängen entäußern und sogar wagen kann, Gesangsthemen anzuschlagen.

In dieser scharfen Trennung von Solo und Tutti liegt der Haupteinfluß Tartinis auf die Berliner Schule. Länge und Bedeutung der Tutti richtete sich im allgemeinen nach der Bedeutsamkeit der Soli, und da das Cembalo mehr Ausdrucksmöglichkeiten bot als irgend ein Blas- oder Saiteninstrument, so wachsen sich die Tutti zuerst hier im Klavierkonzert zu kleinen symphonischen Gebilden aus[1]. Die Anordnung des Aufbaus in vier Tutti- und drei Soloteile entspricht der Gliederung der Sonate: Thema mit Fortspinnung, Repetition, Durchführung, Thema mit Fortspinnung, Coda. Im Konzert bedingte der erste Einsatz des Solisten einen nochmaligen Vortrag des Hauptthemas an zweiter Stelle. Bedeutet A Hauptthema, I und V Tonika- und Dominanttonart, so stellt sich das Gerippe der ersten Konzertsätze dar:

> Tutti (A I) — Solo (A I) — Tutti (A V) — Solo (Durchführung) — Tutti (A I verkürzt) — Solo (modulierend) — Tutti (A I Coda).

Eine vollständige Wiederholung der ersten Tutti- und Sologruppe nach der Durchführung hätte zu einer unübersichtlich breiten An-

---

[1] Ein Beispiel für das Umgekehrte liefern Mozarts Bläserkonzerte.

lage geführt, daher denn bis in die neueste Zeit hinein regelmäßig eine Zusammenziehung erfolgt durch Streichen mehrerer Takte und entsprechende Modulation. Diese Anlage bildet mit mehr oder weniger merklichen Abweichungen den Grundkern des ersten Konzertsatzes. Ein sog. Gesangsthema kennt das Cembalokonzert nicht. Auch seine »Durchführung« weicht von der klassischen ab; sie beruht selten auf thematischer Arbeit, sondern auf einer Anhäufung von virtuosem Glanzwerk, Passagen und Akkordik. Am liebsten wird eine Steigerung durch Zusammentreten sämtlicher Instrumente erreicht, während im übrigen der Solist seine Gedanken gern unbegleitet vorträgt. Männer wie Ph. E. Bach und Haydn, deren Phantasie nicht in alltäglichen Bahnen lief, versuchten allerdings früh, dem Durchführungsteile etwas Spannendes zu geben in der Einsicht, daß gerade hier der Begriff »Konzert« unzweideutigen Ausdruck finden könne durch wirksames Ineinanderarbeiten beider Parte. — Die Instrumentation beschränkt sich auf kleines Streichorchester. Erst sehr spät treten Oboen oder Hörner hinzu. In den Tutti ist selbstverständlich stets ein generalbassierendes Cembalo tätig, das bisweilen sogar Leeren der Soli ausfüllte.
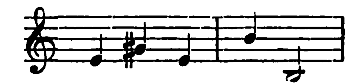
Zu den ersten, welche das Klavierkonzert in der neuen Gestalt kultivierten, gehört Phil. Em. Bach, der Hamburger Bach. Seine früheste bekannte Arbeit im Konzertfache datiert aus dem Jahre 1733[1]. Wahrscheinlich hat im ersten Satze der Vater mit geholfen, denn er verläuft noch nahezu im alten Bachschen Stile. Im zweiten und dritten dagegen bricht schon das modernere Fühlen des Sohnes durch. Im zweiten Konzert von 1734 hat der Zwanzigjährige seine eigene Weise gefunden. Empfindsame deutsche Melodik mischt sich mit italienischem Gesangsstil, schmachtende Terzengänge lösen kraftvolle Unisonofiguren ab, und der von jetzt ab grassierenden Gewohnheit, Periodenabschlüsse durch Triolenbildung zu verbreitern, wird allenthalben Rechnung getragen. Was hier noch an kleinen Ungeschicklichkeiten steht, verliert sich in späteren Konzerten. Das Nachlaßverzeichnis führt im ganzen 52 an[2]. Prüft man sie auf ihren Inhalt, so zeigt sich Bachs Doppelnatur: in den Adagien empfindet er als Deutscher, in den Allegros als Italiener. In der Betonung leidenschaftlicher Dramatik trifft er unmittelbar mit der Scarlattischen Opernschule zusammen. Die Themen sind feurig, häufig aus weiten Intervallen zusammengesetzt, und werden mit dramatischer

---

[1] Kgl. Bibl. Berlin. Ältere Kopie. S. auch Ph. E. Bachs gedrucktes Nachlaßverzeichnis und Wotquennes thematisches Verzeichnis S. 1.

[2] Die Kgl. Bibl. Berlin besitzt die kostbaren Autographe aus Pölchaus Nachlaß.

Konsequenz unter scharfen Rhythmen, Fermaten und Instrumentationskühnheiten durchgeführt. So erregte Töne schlägt später die Mozartsche Schule nur ausnahmsweise, in Moll-Konzerten, an. Im Verlaufe sorgt Bach für kräftige Reibungen zwischen Chor und Solo, sei es mit den Mitteln kecken Wechselspiels, sei es mit Rezitativwirkungen. Niemals sinkt unter seinen Händen das Konzert zu einem bloß virtuosen Spielstück herab. Das Verhältnis der Tutti- und Solotakte in einem seiner schönsten Konzerte (A moll)[1] beträgt 102 zu 126; der Solist hat also nur 24 Takte Vorsprung. Ganze Seiten werden mit Scharmützeln zwischen Klavier und Orchester gefüllt; das erstere vertritt das sanfte, das letztere das herrische Element. In das Bitten, Klagen, Träumen des Solisten fährt unaufhörlich das keifende Orchester, bis die Kadenz eintritt. Diese selbst hat hier eine schöne innere Berechtigung, indem sie gleichsam den Solisten der Macht seines Gegners auf Augenblicke entzieht und eigenen Gedanken nachhängen läßt. Wie der erste Satz dieses A moll-Konzerts gemeint ist, sprechen die beiden andern aus. Der zweite (C dur) vereint die Kämpfer in beschaulicher Stimmung — das Thema wird mit verteilten Rollen durchgeführt —, während der dritte den Ausgleich perfekt macht und behäbige Lustigkeit als Parole ausgibt. — In großen, breiten Linien bauen sich diese Konzerte auf. Der Eintritt des Cembalo ist jedesmal eine Freude für den Hörer. Dabei hat Ph. Emanuel verstanden, jedem seiner Konzerte bestimmte Stimmungen aufzudrücken. Bei vielen glaubt man die Motive ihrer Entstehung erraten zu können, z. B. in dem D moll-Konzert aus dem Jahre 1748[2], das in höchster seelischer Erregung geschrieben und auf Bachs eigenes Wort zugeschnitten scheint: »Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affekt erregen soll, muß stark ausgedrückt werden«[3]. Umgekehrt ist das Adagio des Es dur-Konzerts aus dem Jahre 1759 ein Muster kantablen Instrumentalstils. Dem schönen, 1760 in Berlin gestochenen E dur-Konzert kann man geradezu symphonisches Gepräge nachrühmen wegen der tüchtigen Durchführung im ersten Satze mit dem Anfangsmotiv



[1] Nachlaßverzeichnis Nr. 27 (bei Wotquenne a. a. O. Nr. 26). Vom Komponisten auch für Violoncell und für Flöte arrangiert.

[2] Nachlaßverzeichnis Nr. 24 (bei Wotquenne a. a. O. Nr. 23), zur Neuausgabe in den Denkm. dtsch. Tonkunst bestimmt.

[3] Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (1753—1762), S. 180.

im Basse[1]. In der Durchführung der Motive liegt überhaupt Bachs Stärke, und es ist fraglich, ob die Durchführungskunst der Haydn, Mozart, Beethoven nicht Bachschen Konzerten kräftigere Impulse verdankt als der Symphonik der späteren Mannheimer. Weit mehr als in seinen Symphonien ist hier der Punkt berücksichtigt, auf den es ankommt: mit gegebenem thematischen Material durch Umdeutung des Sinnes ein Spiel innerer Konflikte darzustellen. Da Bach für gewöhnlich ein zweites Thema nicht einführt, liegt der Schwerpunkt auf dem Hauptthema, das denn auch immer so erfunden ist, daß es, verschieden umgewandelt, gespalten, transponiert, neu harmonisiert, stets als Träger der Grundidee erkenntlich bleibt. In Bachs Durchführungen treten Orchester und Solist in schärfsten Gegensatz zueinander, überbieten sich gleichsam in konträrer Auffassung der Themen und Themenausschnitte. Das führt in jedem Konzert zu neuen, anregenden Kombinationen, aber auch zu einer Ausdehnung der Sätze, die — heute als Vorteil geschätzt — einst als Nachteil empfunden wurde[2].

Mit Ph. Em. Bach beginnt die Reihe derjenigen, die, der herkömmlichen Konzertform überdrüssig, mit ihr zu experimentieren anfingen. Seine sechs »leichten« Flügel- (Pianoforte-) Konzerte vom Jahre 1772 folgen der Regel, alle drei Sätze pausenlos miteinander zu verbinden[3]. Am auffälligsten und durch den inneren Gedankengang glücklich motiviert geschieht das im vierten Konzert (C moll). Nachdem der kurze klagende Eingangssatz (C) sich unbemerkt in ein A dur- (!) Adagio ($^2/_4$) aufgelöst, dieses wiederum in ein frohes Menuett (Es dur) gemündet, läßt der Komponist nach einem düster wirkenden Trugschluß (verminderter Septimenakkord) den ersten Satz in etwas veränderter Gestalt wiederholen. Eine Fermate unterbricht den Gang: die Adagiomelodie zieht vorüber wie ein Schatten, ebenso der liebliche Menuettgesang, der nach vier Takten jäh abgerissen wird. Harte, vom Ritornell her bekannte Rhythmen verscheuchen das Traumbild, und unter trüben Klagelauten eilt der Satz dem Ende zu. Die fünf übrigen Konzerte erreichen den Wert dieses Seelengemäldes nicht annähernd, obwohl auch sie ein freier, kühner

---

[1] Daß Ph. E. Bachs persönlicher und verhältnismäßig schwieriger Stil dem Modegeschmack wenig entgegenkam, läßt sich Worten J. F. Reichardts entnehmen, die er dessen Verächtern in den Mund legt: »Bachens Spielart ist doch hauptsächlich nur unter den Deutschen bekannt, und leider noch nicht einmal unter diesen allgemein beliebt, und wir wollens doch gerne, daß unsere Arbeiten auch weiter bekannt werden und gefallen« (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, S. 21). S. auch Burney, Tagebuch einer mus. Reise, III, S. 214.

[2] Burney, a. a. O. III, S. 210.

[3] Vgl. dazu Bachs Orchestersinfonien aus dem Jahre 1780.

Geist und subjektives Empfinden durchweht. Namentlich das plötzliche Umschlagen einer Stimmung in die Gegenstimmung, das Mischen von Lebensmut und Lebensverachtung, wie es das Werther-Zeitalter liebte und Bach es als ein Erbe des Symphonikers Joh. Stamitz übernahm und verfeinerte, kommt als ein Merkmal deutschinnigen Empfindens in diesen Konzerten zum Ausdruck. Ohne Zweifel hat Bach hier neue Aufgaben zu lösen versucht. Sie ergaben sich als Folge seines von Anfang an scharf fixierten Konzertbegriffs und der Überlegung, daß Solist und Orchester sich zur Aussprache höherer Ideen zu vereinen haben. Darauf konnte recht wohl die jüngere Generation weiterbauen, und zwar ist es Beethoven, der als eine Ph. Emanuel in der Stärke subjektiven Empfindens verwandte Natur das Bachsche Konzertprinzip mit den Mitteln gesteigerter Technik aufgreift[1]. Das Studium der Bachschen Konzerte gewährt noch heute Genuß, denn ihr Verfasser gibt nie Halbes, Gekünsteltes oder Unempfundenes, obwohl er selbst gesteht, die meisten Werke unter dem Drucke äußerer Verhältnisse geschrieben zu haben[2]. Eine passende Neuausgabe, wie sie seine Sonaten längst erfahren, dürfte am besten zur Rehabilitierung ihres Wertes in der Klavierliteratur beitragen[3].

Wilh. Friedemann Bachs Klavierkonzerte, so wertvoll sie im einzelnen sind, erreichen an Klarheit der Disposition und Lebhaftigkeit der Phantasie nicht die des Bruders. Ihren Themen fehlt vor allem die Plastik, daneben auch der geistreiche Zug. Strebt Ph. Emanuel sichtlich vom Formelkram der Italiener loszukommen, so bleibt Friedemann an ihm haften, er schließt sich der Graunschen Richtung an. Kleine melodische Zierate und Triller sind

---

[1] Der dankbaren Aufgabe, die Verwandtschaft Ph. E. Bachs mit Beethoven in ihren Klavierwerken bis ins einzelne zu verfolgen, kann hier nicht entsprochen werden, doch sei auf den reichen Vergleichsstoff verwiesen, den schon Bachs vor 1770 entstandene Konzerte bieten. Sie enthalten nicht nur nach Seiten der dramatischen Anlage (Durchführung, Motivanknüpfung, Stimmungswechsel, Rezitativbildung, Individualisierung der Parte, innerliche Verwandtschaft der Sätze) entfernte Analoga zu Beethovenschen Stücken, sondern bringen auch in der Verwendung klavieristischer Einzelheiten (Gegenbewegung, Kadenzbildung, Terzen- und Sextenspiel, Verzierungswesen) Beispiele dafür, daß Beethoven innerlich der Ph. E. Bachschen Schule näher stand als der Mozartschen. Man vergleiche namentlich die Adagien der Jugendwerke Beethovens mit den späteren Bachschen.

[2] Selbstbiographie bei Burney, Tagebuch einer mus. Reise, III, S. 208.

[3] H. Riemann gab Nr. 2—5 der Konzerte vom Jahre 1772 im Arrangement für zwei Klaviere (Steingräber), W. Scarvady ein im Nachlaßverzeichnis nicht angeführtes Fmoll-Konzert für Klavier allein (B. Senff heraus.

ihm wichtiger als breite, ruhige Linien. Ein Beispiel dafür ist das in Berlin befindliche Ddur-Konzert[1] mit einem stampfenden Anfangsthema, fortwährenden Achtelrhythmen und reichlich verwertetem lombardischem Geschmack. Ein ebenda[2] aufbewahrtes, fugiert beginnendes in Cmoll mit einem schönen, sordinenbegleiteten Mittelsatze nähert sich den Ph. Emanuelschen. In Spielarten ist Friedemann erfinderisch, übertrifft sogar im Vorrat kleiner figurativer Ornamente jenen. Gerade deshalb aber erscheinen seine Stücke veraltet. Die Arbeit ist sorgfältig, wie man es bei einem Bachschüler nicht anders erwartet, besonders in Hinsicht auf die Orchesterbegleitung.
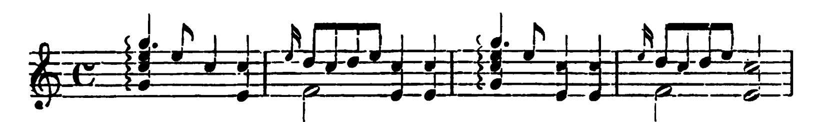
Ein fleißiger Konzertkomponist war Carl Heinrich Graun. Seine Klavierkonzerte sind freilich das Urbild des trockenen norddeutschen Cembalokonzerts. Der Ausdrucksstoff ist gänzlich veraltet, ihm fehlt Eigenart, namentlich weitgeschwungene Melodik, an deren Stelle Wiederholungen kurzer Phrasen und ermüdende Italianismen stehen. An die Technik des Ausführenden werden sehr bescheidene Ansprüche gestellt: die rechte Hand besorgt das Passagen- und Verzierungswesen, die linke begleitet, meist in Continuoschritten. Ein brillantes, etwa über beide Hände verteiltes Spiel, wie bei den Bachs, mit originellen Effekten oder gelegentlich kontrapunktischer Arbeit fehlt. Dafür häufen sich Entlehnungen aus der Violintechnik



Formell sind Grauns Sätze allerdings musterhaft gebaut, — vielleicht das einzige, was sie einer Betrachtung wert macht. — Carl Heinrichs Bruder, Joh. Gottl. Graun zeigt in seinen wenigen erhaltenen Klavierkonzerten lebhaftere Phantasie, schließt sich im übrigen aber dem italienischen Geschmack der Berliner Hofkreise an. — Tüchtige Arbeiten lieferte der Nürnberger Kapellmeister Joh. Agrell, der noch im Breitkopfschen Kataloge von 1763 mit zwölf Konzerten vertreten ist. Ein separat zu Nürnberg gedrucktes Konzert »tal maniera di poterlo suonare anche a Cembalo solo senza gl' altri stromenti«[3] fällt durch originellen Klavierstil und Einteilung des ersten Satzes in nur zwei größere Soli mit drei Tutti

[1] Von H. Riemann mit anderen herausgegeben.
[2] Kgl. Bibl. Ms. 1895, 201.
[3] Kgl. Bibl. Dresden.

auf. Weiterhin sind in Chr. Sigismund **Binder** und Georg **Benda** zwei bekannte Vertreter des deutschen Cembalokonzerts zu nennen. Binder verfügt über Gefühl und reiche Erfindungsgabe [1], hält sich aber beim Konzertieren an das gegebene Material, während Benda arg enttäuscht. Obwohl schon ins achte Jahrzehnt hineinreichend hat er den alten Cembalostil noch nicht überwunden, die linke Hand bleibt untätig und begnügt sich, Bässe anzuschlagen; in der Rechten unaufhörliches Hasten und Drängen. Seine Konzerte, die zweiten Sätze eingeschlossen, wirken formalistisch und kleine »Geniezüge« können sie nicht retten. Joh. H. **Rolle** scheint sich Ph. E. Bach zum Vorbild genommen zu haben, doch liefert er in seinem op. 1 selten mehr als gute Durchschnittsmusik. Dasselbe bleibt über die Opera 1 und 5 [1775] von G. S. **Löhlein** zu sagen, die der Komponist beide vielleicht für seine Leipziger Klavierschüler schrieb und deshalb mit billiger Liebhabermelodik wie



auf Murkibässe ausstattete. Als Dilettant für Dilettanten setzte Joh. Mich. **Bach**, »Advokat in Güstrow i. Mecklenb.« [2], seine »Six Concerts pour le Clavecin« op. 1, Arbeiten ohne besonderen Wert, deren regelmäßige da Caposchlüsse schon äußerlich der Phantasie ihres Schöpfers ein wenig ehrendes Zeugnis ausstellen. Auch Joh. Fr. **Reichardt** debutierte mit sechs Konzerten für Klavier (op. 1, 1775) und glaubte ihnen keine bessere Empfehlung mitgeben zu können als die Widmung »à l'usage du beau sexe«. Die Damenwelt stellte überhaupt um diese Zeit das Hauptkontingent der Klavierspielenden. Mit dem Flügel vertraut zu sein gehörte zum guten Ton unter jungen Mädchen und wurde beim Eheschließen vom Manne als ein Stück Mitgift angenommen [3]; dem Jüngling ziemte ohne weiteres Klavierspiel nicht. Auffällig oft als op. 1 edierte Konzertsammlungen lassen darauf schließen, daß die Gelegenheit, sich durch Klavierkompositionen beim andern Geschlechte beliebt zu machen, von jungen Tonsetzern lebhaft wahrgenommen wurde. Reichardts Stücke sind

---

1 Ein sehr schönes Cmoll-Adagio teilt O. Schmid mit im VI. Bande der Sammlung »Musik am sächsischen Hofe«.

2 Mus. Almanach f. Deutschl. 1784, S. 38.

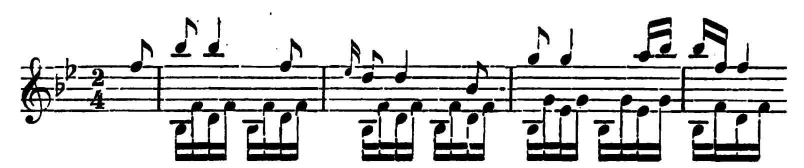
3 »Spielen soll sie mir auch das Klavier« läßt Goethe im zweiten Gesange von »Hermann und Dorothea« den Vater zu Hermann sagen, als von der künftigen Schwiegertochter die Rede ist.

zur Hälfte zweisätzig und bevorzugen bei anmutiger Melodik und leichtem Klavierstil kleine, menuettartige Finales. Ernst W. **Wolf**, ein seinerzeit gefeierter Spieler, ließ 1780 und später Klavierkonzerte in Breslau stechen. Er kommt im Ernst der musikalischen Auffassung bisweilen Ph. E. Bach nahe, steht jedenfalls höher als Ignaz v. **Beecke**, der, nach seinen drei in Dresden befindlichen Klavierkonzerten zu urteilen, Grund genug hatte, auf den jungen Mozart eifersüchtig zu sein. Es sind veraltete, aber klavieristisch nicht uninteressante Gebilde, deren Lebensdauer die ihres Verfassers schwerlich überschritten haben mag.
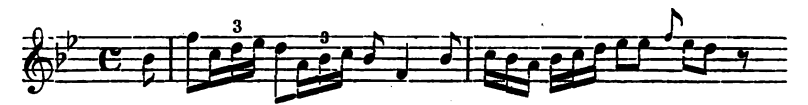
Mit Rolle, Löhlein, Reichardt, Benda, Wolf ist bereits das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts und damit eine Zeit des Umschwungs in der Gestaltung des Klavierspiels, des Klavierkonzerts im besonderen, erreicht. Herbeigeführt wurde er durch eine Verbesserung des Instruments. An Stelle des Kielflügelmechanismus ist inzwischen die Hammermechanik getreten. Unter den Händen des Italieners Christofori entstanden, war diese Erfindung in Deutschland zuerst von Chr. Gottl. Schröter aufgegriffen und in die Praxis übergeführt worden. Den fundamentalen Unterschied zwischen Cembalo und Pianoforte, wie das neue Instrument genannt wurde, empfand man sofort: statt des harfenähnlich gerissenen, ungedämpften Tons des ersteren hörte man jetzt einen glockenähnlichen, modulationsfähigen. Was »Anschlag« war, wußte man zwar vom Clavichord her, nie aber war es vorher möglich gewesen, den Ton durch den leisesten Fingerdruck in ähnlicher Weise zu färben und repetieren zu lassen. Erst jetzt waren die Mittel gegeben, eine Melodie zu »phrasieren«. Die Anschlagselemente zerlegten sich nun in spitze (staccato) und gebundene (legato), eine früher müßige Unterscheidung. Dazu kam die Möglichkeit eines schnellen dynamischen Wechsels, des Crescendo und Diminuendo, des Forte und Piano, der dem neuen Instrumente den Namen gab. Männer wie Silbermann und Stein sorgten dafür, daß der Mechanismus bis ins kleinste verbessert und einem künstlerischen Spiel dienstbar gemacht wurde. Ihre weltbekannten Instrumente trugen nicht wenig dazu bei, die Phantasie der Komponisten auf neue Bahnen zu lenken[1]. Ihnen verdanken u. a. die sogenannten Albertischen

[1] Haydn schreibt an Artaria: »Um Ihre drei Klaviersonaten besonders gut zu komponieren, wäre ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu kaufen« (C. F. Pohl, J. Haydn, I, S. 352).

Bässe die Entstehung, die sich eigentlich von selbst ergaben, wenn man auf dem neuen Instrument eine gesponnene Melodie harmonisch begleiten wollte. Die Melodiebildung wird von Grund aus umgewertet. Als Beispiel diene das Solothema des ersten Klavierkonzerts aus op. 1 von Joh. Chr. Bach, das um 1763 in London gedruckt wurde,



und der Anfang eines Konzerts von C. H. Graun:



Hier noch eine gemächliche Cembalomelodie mit Continuobässen, in der besondere Tonnuancen nicht beansprucht werden, dort eine Pianofortemelodie, die, auf dem Kielflügel unwirksam, nur durch den Hammeranschlag und den akzentfähigen Klavierton gegeben war. Und wie die Art der Harmoniefüllung, des leichten Passagen- und Akkordspiels mit einem Schlage eine andere wird, so verändert sich auch die Stellung des Klaviers dem Orchester gegenüber, wie Chr. Bachs sogleich zu besprechende Konzerte zeigen. Nicht ohne Grund fiel das Aufblühen der Hammerklavierpraxis in die Zeit der Blüte der Mannheimer Orchestersinfonie! Der leidenschaftslose Klang des Kielflügels hatte wohl zu dem chorisch besetzten Orchester S. Bachs und Händels gepaßt, war aber jetzt, wo alles auf individuelle Färbung und Betätigung der Instrumente abzielte, nicht mehr am Platze. Die elegante, geschmeidige Führung der Violinen, der belebte sinnliche Bläserton (einschließlich der neu hinzukommenden Klarinetten) konnte sich im Konzertfalle nur mit einem adäquaten, gleichsam singenden Klavierton vereinen. Seit etwa 1760 datiert der langsame, seit 1780 der rasche Verfall der alten Cembalokunst. Den Übergang bezeichnen alle jene Druckwerke, welche die Beischrift »pour le Clavecin ou Fortepiano« tragen. Ohne in Norddeutschland viel Aufsehen zu machen, drang das Hammerklavier sofort nach England, wo es nur kurze Zeit mit dem Harpsichord um Gunst und Existenz rang[1].

---

[1] Nach C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, I, S. 128 wird das

Die Ehre, der modernen Pianofortemusik die Tore geöffnet zu haben, gebührt dem jüngsten Sohne Joh. Seb. Bachs, Joh. Christian **Bach.** Aus Joh. Christians Berliner Zeit (1750—1754)[1] stammt ein »Paket mit Kompositionen, in Berlin verfertigt, ehe der Verfasser nach Italien ging«. Es enthält u. a. fünf Klavierkonzerte, offenbar Schularbeiten unter Ph. Emanuels Aufsicht gesetzt, keineswegs phantasielose Stücke, aber ohne bemerkenswerte Eigentümlichkeiten. Reifer gibt sich ein Edur-Konzert aus der Mailänder Zeit[2]. Hier steht im Tutti dem ersten Thema ein zweites zur Seite, und im Verlaufe der Durchführung wird aus beiden geschöpft. Auf Italien weist die Melodik und eine namentlich im Adagio bis ins Maßlose schweifende Spielfreudigkeit. Für das Klavierkonzert als solches hat Bach freilich in Italien wenig profitieren können. Die italienische Klavierschule verfolgte vielmehr den von Domenico Scarlatti eingeschlagenen Weg der Sonatenkomposition, die sich ausschließlich des Clavichords bediente[3]. Man darf sogar Burneys Nachricht[4] Glauben schenken, er habe in Italien weder einen »anständigen Flügel«, noch einen »großen Flügelspieler« [d. h. Konzertspieler] oder »originalen Komponisten für dieses Instrument« gefunden. Daß Chr. Bach dennoch aus der Heimat des Hammerklaviers manche Anregung nach London mitbrachte (1762), zeigen seine dort erschienenen drei Konzertsammlungen op. 1, 7 und 13. Sie sind mit dem Worte »Pianofortemusik« am besten gekennzeichnet. Obgleich die Doppelbezeichnung *for Harpsichord or Pianoforte* erst auf op. 7 erscheint, stand wohl auch für op. 1 das Hammerklavier als Konzertinstrument frei. Alles ist hier auf den klangvolleren Klavierton zugeschnitten, die Melodiebildung nähert sich dem Gesangsmäßigen und gründet ihre aus Vorhalten und einer neuen Art von lombardischem Geschmack entwickelten Motive auf pian-e-forte-Effekte. Der Reiz des neuen Tons ist so stark, daß die kontrapunktische Arbeit vernachlässigt und einem nur homophonen Tonspiele gehuldigt wird. Dem Continuo ist die Daseinsberechtigung mit Gewalt abgestritten, dafür das gebrochene Dreiklangsspiel, die Albertische Manier, in der linken Hand angebracht.

Pianoforte im Mai 1767 zum ersten Mal öffentlich in London gespielt. In Paris tritt es 1769 auf (Brenet, Les Concerts en France, S. 291), ohne sogleich anerkannt zu werden.

[1] S. Max Schwarz' Monographie »Johann Christian Bach« in den Sammelbänden der J. M. G. 1901, III $_3$. S. 404 ff.

[2] Von H. Riemann neu herausgegeben.

[3] Mus. Almanach f. Deutschl. a. d. Jahre 1782, S. 114.

[4] Tagebuch einer mus. Reise, I, S. 216.

Das im Cembalokonzert sparsam verwendete Spiel mit Terzen blüht unversehens auf, wie überhaupt die figurative Gestaltung runder, flüssiger wird und sich auffallend wenig der traditionellen Ornamentik bedient. Alles das, verbunden mit einer ganz neuen Thematik, war dazu angetan, die Anhänger des jahrzehntelang nebenherlaufenden Cembalokonzerts zum Widerspruch zu reizen. Leider, heißt es in Cramers Magazin, sei J. Chr. Bach dem Geschmack der Liebhaber allzuweit entgegengekommen und von der Art seines Bruders abgewichen, der mehr für »Kenner« geschrieben habe. Mit ähnlichen Vorwürfen wurden Schröter, Abel, Kellner u. a. bedacht, die Bach in der neuen Kompositionsart folgten. Bach widmete allerdings sein op. 1 und 7 der Königin Charlotte und hatte dabei die englischen Dilettanten im Auge. Aber das Wesentliche seines Stils, das Flüssige, Elegante in Melodik und Harmonik, dürfte kaum einem Zugeständnis an den Massengeschmack entsprungen sein. Es war neu und wurde folglich von den Konservativen angegriffen. In einem Punkte hatten diese Recht: das wegen Mangel einer gehörigen Dämpfung störende Nachklingen der angeschlagenen Pianofortetöne war eine unliebsame Beigabe und verletzte jeden, der an die Klarheit des Cembalospiels gewöhnt war. Obwohl 1782 das Übel nahezu gehoben war[1], schreibt doch noch 1783 ein Korrespondent aus Magdeburg in Cramers Magazin[2], der Geschmack sei dort am meisten für den Flügel [d. h. Cembalo], der überall geklimpert werde; es gäbe freilich »auch wohl Fortepiens, Pantalons und andere dergleichen rauschende Saytenspiele, auf denen [aber] der Virtuose nichts ausrichten kann und der Nichtvirtuos gar verwerflich wird«. Daß dennoch Bachs Stil ein Fortschritt war und die Zukunft für sich hatte, beweist die Weiterentwickelung des Konzerts.

In Joh. Chr. Bachs Konzerten vollzieht sich auch der Prozeß der Einführung zweier Themen innerhalb der ersten Sätze im Sinne der klassischen Zeit. Op. 1 läßt ein zweites Thema zwar erst noch mehr ahnen, bereitet aber sein Erscheinen in op. 7 und 13 schon durch entschiedene Neigung zur Dominante mit vorangehendem Halbschluß vor. In op. 7 steht es fertig da. Bach wurde dabei von feinem Kunstverständnis geleitet. Denn nachdem einmal mit dem Pianoforte der sinnlich schöne Klang der Mittel- und Diskantlage entdeckt war, forderte das Ohr geradezu eine Ausnutzung dieser Lagen zu kantablen Partien. Da für den Anfang
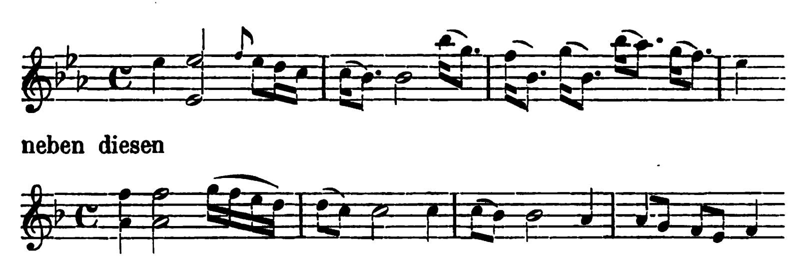
---

[1] Mus. Almanach f. Dtschld. a. d. J. 1782, S. 16.
[2] S. 173.

ein kraftvolles Thema bestehen blieb, ließ sich das Gesangselement nur in einer besonderen Themengruppe zum Ausdruck bringen. Im Prinzip war dagegen nichts einzuwenden, doch erhob sich bald ein Streit um Wert und Stellung dieses bisher nur in der Sinfonie gebilligten Eindringlings, ein Streit, der wieder beweist, welche Schwierigkeiten die Einordnung eines neuen Glieds in einen festen Organismus mit sich bringt. Vier Stationen bezeichnen den Weg zum klassischen Gesangsthema: 1. Hinneigung zur Dominante nur im Tuttivorspiel (vgl. das ältere Konzert), 2. Halbschluß im Tutti, aber Fortsetzung mit einem neuen Thema in der Grundtonart, 3. ein ausgeprägtes Dominantthema mit vorhergehendem Halbschluß erscheint a) nur im ersten und dritten Tutti (nicht im Solo), b) umgekehrt nur im ersten und dritten Solo, 4. das Thema wird auch vom Solisten zweimal (I, V) vorgetragen. Solcher Diskussionen waren die Sonaten- und Sinfoniekomponisten enthoben; im Konzert dagegen trat die schwierige Verteilungsfrage hinzu. Christian Bach beschreitet in op. 1 abwechselnd die beiden ersten Wege, neigt aber in op. 7 und 13 schon den anderen, namentlich 3 b, zu. Gegen den Brauch, im Tutti Sologedanken zu bringen, erhob ein sonst sehr vernünftig urteilender Anonymus in Cramers Magazin[1] Einspruch: Solothemen gehören nicht ins Tutti, — ohne sich damit freilich direkt aufs Klavierkonzert zu beziehen. Diesem Gedanken trägt sogar auch Mozart in einigen Konzerten Rechnung. Wenn aber derselbe Anonymus wünscht[2], das Konzert müsse unbedingt Dialog-Charakter haben, so spricht er eine Forderung aus, die das neue Klavierkonzert ignorieren zu können glaubte. Man begann in Kreisen der Pianofortekomponisten das Klavier als Hauptsache, das Tutti lediglich als bekräftigenden Faktor der vom Solisten ausgesprochenen Gedanken anzusehen. Chr. Bach geht als Beispiel voran und begründet damit eine Konzertschule, der sich bald die bedeutendsten Klaviermeister anschließen. Sie repräsentiert die Zeit der Unterschätzung des alten Konzertbegriffs. Die kleinen hartnäckigen Tuttieinwürfe, all die bunten Kampfbilder, die Ph. Emanuels Cembalokonzerte belebten, haben einer ruhigeren, beschaulicheren Satzentwickelung Platz gemacht. Mollkonzerte werden seltener, und in den Durkonzerten lebt eine Stimmung auf, die aufs deutlichste den anakreontischen Grundton widerspiegelt, der Kunst und Leben im 18. Jahrhundert eine Zeitlang beherrschte. H. Kretschmar[3] hat an der »Kantabilität« Mozartscher Jugend-

[1] S. 722.
[2] S. 724.
[3] Führer durch den Konzertsaal (III. Aufl.), I_1, S. 109.

sinfonien als erster den Einfluß der aus religiöser Schwärmerei, Pessimismus und ungezügelter Lebensfreude zusammengesetzten Geistesströmung um 1770 auf die gleichzeitige Musik nachgewiesen. Es war die Zeit der Empfindsamkeit, da Männerfreundschaft noch mit Küssen besiegelt wurde. In Deutschland glich in der Musik wie in der Poesie ein Zug ritterlichen Stolzes das Übermaß verfeinerter Sinnlichkeit aus, England dagegen, wo Chr. Bach lebte und als einer der ersten den Wohllaut des Pianofortes entdeckte, gab sich ohne Rückhalt den Wirkungen schöner Sinnenreize hin. In Chr. Bachs Konzerten[1] stört keine Stimmungsdissonanz den Fluß freundlicher, reizender Gedanken, heiter beginnen sie, heiter schließen sie, ein Kranz unzähliger Idyllen; das Orchester spielt vor, der Solist wiederholt, nirgends mahnen Ernst oder Zusammentreten zu friedlichem Strauße an die Schattenseiten des Lebens. Das aber gefiel Englands Dilettanten. Ihr Liebling Bach schlug denn auch binnen kurzem die steifen Arbeiten der Agrell, Hasse, Graun, Alessandri, mit denen Walsh zuvor Geschäfte gemacht hatte, aus dem Felde. C. Fr. **Abel**, der mit ihm zusammen lange Jahre Subskriptionskonzerte in London leitete und schon 1759 dorthin gekommen war, schließt sich seinem Stile vollkommen an. Es genügt, folgenden Anfang von Bach



neben diesen

von Abel[2] zu halten, um nicht nur für das jahrelange Zusammenwirken beider einen inneren Beweis zu erbringen, sondern um gleichzeitig den Anfang von Dutzenden solcher Klavierkonzerte zu haben. Wie in der Periode Albinoni-Vivaldi schafft sich auch in diesem Stadium das Konzert einen Schatz handgreiflicher Melodieformeln. Im allgemeinen erreicht Abel Chr. Bach weder an Neuheit des Ausdrucks noch an Phantasie, übertrifft ihn dagegen an Weichlichkeit und Sentimentalität. Mit zweiten Themen geht er

[1] Eine Auswahl in H. Riemanns Bearbeitung erschien bei Steingräber. Die Originale finden sich in vielen Bibliotheken.

[2] Six Concerts pour le Clavecin ou Pianoforte. Amsterdam (Hummel). Kgl. Bibl. Berl.

sehr sparsam um, vermeidet sie sogar in den Hauptfällen. Joh. Sam. **Schröter**, der für die Erfindung seines Namensverwandten in England tapfer eintrat, setzt die Gesangsthemen im ersten Tutti mit Vorliebe in die Grundtonart und läßt sie erst im Solo in der Dominante erscheinen. Guter Pianofortesatz und manche überraschende Wendung, z. B. Crescendi vom p zum f, helfen über die schematische Anlage seiner Stücke hinweg[1]. Joh. Chr. **Kellner** hat in zwei Konzertsammlungen (op. 5 und 8)[2] anmutige aber nicht sonderlich originelle Pianofortemusik niedergelegt. Op. 8 überragt das andere im selbständigen Klaviersatz, der mitunter die tiefen Lagen berücksichtigt. Die oberflächliche Faktur der Stücke erinnert aufs neue daran, daß in der Hauptsache auf Dilettanten als Abnehmer gerechnet wurde.

Auch jetzt macht der Dilettantismus sich eine eigene Form zurecht: neben der dreisätzigen taucht eine zweisätzige auf, bestehend aus einem Allegrosatze gewöhnlicher Art mit angehängtem Menuett oder Rondo. Also wieder der alte Liebhabergeschmack, der sich von der Tanzmusik nicht lossagen kann! Ihm bringen die besten, darunter Bach, Abel, Schröter, Kellner, Giordani, auch Violinisten wie Giardini, W. Cramer Opfer. Der Wegfall des früher unentbehrlichen Adagios erklärt sich vielleicht aus der wachsenden Schwierigkeit des schönen Adagiovortrags, vielleicht auch aus jener oberflächlichen Neigung zu pikanten Allegros, die noch heute unsere Dilettanten beim Vierhändigspielen gern die »langweiligen« Mittelsätze überschlagen läßt[3]. »Man will immer frische Leckerbißchen haben, und von einem jeglichen soll der Gaumen nur gereizt, der Magen aber nicht gesättigt sein« heißt es in den »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«, wo auch darauf hingewiesen wird, daß die »Nordischen«, d. h. Norddeutschen, zu ihrer Ehre sich dieser kleinlichen Konzertfassung ferngehalten[4]. Sie wurde außer in England augenscheinlich nur in Süddeutschland gepflegt, und zwar im

---

[1] Je drei Konzerte op. 4, 5, 7, 8 (Amsterdam, Hummel). Kgl. Bibl. Dresden.

[2] Je drei Konzerte (Frankfurt, Haueisen). Kgl. Bibl. Dresden.

[3] Goethe äußert gelegentlich (Ital. Reise, Cottasche Ausg. Bd. 26, S. 114): ». . Nun will ich gerade nicht behaupten, daß mir jene sehnsüchtigen Töne, die man im Adagio und Largo hinzuziehen pflegt, jemals seien zuwider gewesen, doch aber liebt' ich in der Musik immer mehr das Aufregende, da unsere eigenen Gefühle, unser Nachdenken über Verlust und Mißlingen uns nur allzuoft herabzuziehen und zu überwältigen drohen.« Nicht recht glaubhaft ist die Entschuldigung, es habe den Komponisten an »Geduld« zur Ausarbeitung langsamer Sätze gefehlt (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, II, S. 34).

[4] a. a. O., II 1, S. 34.

engen Kreise der Abt Voglerschen Tonschule. Nach Salzburg und Wien drang sie nicht. **Vogler** selbst schrieb mehrere Klavierkonzerte leichten Stils, die viel Phantasie verraten und im Punkte der Klavierbehandlung bei einer Erläuterung von Beethovens Jugendstil nicht übergangen werden dürfen[1]. Für das einfache oder in Menuettform gehaltene Schlußrondo hatte inzwischen die französische Geigerschule so lebhaft Propaganda gemacht, daß man geradezu in einen Rondotaumel verfiel[2]. Einsichtige wandten sich früh dagegen, konnten aber nicht verhindern, daß dieser reizende, graziöse Satz mit seinen kurzweiligen Überleitungen und Minores einen Triumphzug durch ganz Europa antrat[3]. Er wird uns später noch beschäftigen.

Die orchestrale Besetzung des Pianofortekonzerts dieser früheren Zeit besteht nicht mehr nur aus Streichern wie vorwiegend beim Cembalokonzert, sondern enthält als beinahe ständig mitwirkende Instrumente zwei obligate Jagdhörner. Mit ihrer Hilfe gelang es, den kantablen Partien der stimmführenden Violinen einen satten, dunklen Untergrund zu geben. Selten treten Flöten hinzu, noch seltener Oboen, deren scharfer Klang nicht zum Klavierton paßte. Als Kuriosum neben dieser mehr dem dreisätzigen, größer angelegten Klavierkonzert entsprechenden Besetzung bestand noch eine auf zwei Violinen und Violoncell reduzierte. Sie eignete dem leichtgeschürzten, zweisätzigen Konzert und taucht auch im gleichzeitigen Wiener Konzert auf. **Giordanis** schöne, melodiereiche Stücke op. 2—5 tragen unverfälschten Klavierquartettcharakter. Wie die moderne Violinsonate ursprünglich nichts anderes war als eine Klaviersonate »avec accompagnement d'un violon«, so geht auch das moderne Klavierquartett und -Quintett auf Klavierkonzerte der eben erwähnten Art mit Begleitung eines obligaten Streichtrios (-Quartetts) zurück[4]. Daß vorläufig das Trio beliebter war, ent-

---

[1] Man sehe z. B. das Rondo zum ersten Konzert der zweiten Lieferung der Mannheimer Tonschule. — In Rincks Orgelschule steht ein unbegleitetes Orgelkonzert, das als Imitation eines Flötenkonzerts gedacht ist.

[2] »Was von allen einstimmig geliebt wird, von Liebhaberinnen gesungen, von Clavieristen gespielt, von jedem Zuhörer gefodert [wird] — kurz, das Kleinod jeziger musikalischer Epoche heißt Rondo« (Betrachtungen usw. I (1779), S. 5).

[3] »Männer, die sich sonst bis zur Affektation scheuten, ihren besten Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu sein, geben uns itzt fast nichts anders als Rondeaux« (Reichardt, Kunstmagazin). Junker (Charakteristik von 20 Komponisten, S. 33) weist es aus ästhetischen Gründen zurück.

[4] »Man darf die Konzerten nur mit zwei Geigen begleiten lassen, und

sprang einer Abneigung gegen den aufdringlichen Ton der Bratsche. Im allgemeinen galt — selbst bei Familienkonzerten — die Orchesterbegleitung als durchaus obligat. Nur im Notfalle zog man Arrangements für zwei Klaviere heran[1].

2. Kapitel.

Das Klavierkonzert der Wiener Schule.

Dem von England aus angeregten, von Norddeutschland erst spät adoptierten neuen Stile im Klavierkonzert setzte der Süden mit Wien als Mittelpunkt einen Schwesterstil entgegen. Obwohl den gleichen Voraussetzungen entsprungen, nimmt dieser ein gewisses Lokalkolorit an, hauptsächlich durch Einwirkung österreichischer Volksmusik. In Österreich war seit Vivaldi der Verbrauch an Konzerten und konzertierenden Sinfonien nicht minder stark gewesen wie im engeren Deutschland. Schon das Volk der Zigeuner sorgte dafür, daß der Instrumentalmusik immer neue Lebenskraft zugeführt wurde. Man wird sie namentlich an Orten gepflegt haben, denen die Kunstgenüsse der Großstadt versagt waren. Über die einsamen Tage von Esterhazy halfen Wernersche und Haydnsche Instrumentalstücke am besten hinweg, denn sie bedurften keines großen Apparates und befriedigten dennoch Geist und Herz. Ebenso griff der Klerus, dem die weltliche Oper nur in Gestalt von Schul- und Moralstücken zugänglich war, außerhalb seiner Amtsstunden am liebsten zur konfessionslosen Instrumentalmusik. Man hielt sich zunächst an Streich- und Blaskonzerte, kultivierte dann die Sinfonie und Suite, und fand schließlich in Trios, Quartetten und Quintetten die feinsten Blüten künstlerischer Kammermusik. Auf die Dauer aber konnte die junge Literatur für Klavier nicht übersehen werden, in Wien um so weniger, als hier von alters her Orgel und Klavier in hohem Ansehen standen. Die Schule von J. J. Fux entsandte denn auch den Vermittler vom alten Orgel- und Klavierstil zum neuen, und zwar in G. Christoph Wagenseil (1715—1777).

willkürlich ein Violoncell beigesellen. Die Bratsche ist wohl zu entbehren, sie zeichnet sich [tonlich] so im Ganzen aus, daß man glaubt, sie spiele Solo« (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II, S. 42). S. auch oben S. 16, Anm. 1. Wie vorhandene Stimmen beweisen, traten im Tutti oft Ripienviolinen hinzu.

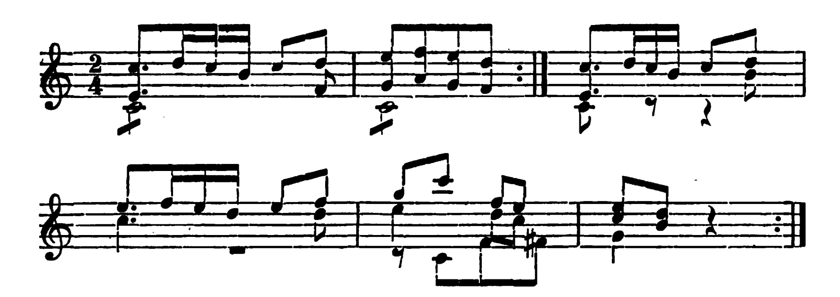
[1] Erst kürzlich ist es passiert (in Dresden), daß solche Arrangements allen Ernstes als »Konzerte für zwei Klaviere« vorgetragen wurden.

Wagenseils zahlreiche Klavierkompositionen einer näheren Untersuchung zu unterziehen, wäre eine dankbare Aufgabe für Spezialisten. Daß seine Entwickelung als Klavierkomponist der Joh. Chr. Bachs ähnelt, dürfte dabei wohl festgestellt werden. Wien bildete bis weit ins 18. Jahrhundert eine musikalische Kolonie Italiens und wurde zum guten Teil von eingewanderten oder fremden Italienern mit Musik versorgt. Die Ausstrahlungen des nord- und mitteldeutschen Cembalokonzerts trafen sich sonach hier mit italienischen Einflüssen und führten um so leichter zur Geburt des neuen Klavierstils, als gerade in Wien die Hammerklavierpraxis ohne Vorurteile aufgenommen wurde[1]. Die Verhältnisse lagen also ähnlich wie in England zur Zeit, als der Mailänder Bach dorthin kam; sie eröffneten sogar Wagenseilschen Konzerten dort ein beträchtliches Absatzgebiet. Doch barg die Atmosphäre des Wiener Musiktreibens noch ein eigenes Element: die Neigung zum frischen, fröhlichen ex tempore-Musizieren, zu Tanz, Spiel und Volksgesang. Englands »Professional Concerts« und andere große Akademieunternehmen waren vorläufig überflüssig hier, wo man in Soireen, Nachtmusiken und Konzerten im Freien genug köstlicher Musik zu hören bekam. Durch die Musik der Wiener Schule weht ein frischer, belebender Hauch ursprünglichen Empfindens; genährt durch das glückliche Temperament ihrer Anhänger erzählt sie von Eindrücken aus Natur und Leben, schildert Charaktere, Zustände, Ereignisse und nimmt in der Art ihres fröhlichen Sichgehenlassens oft sogar einen Anflug von Derbheit an. Das trennt sie von Grund aus von der englischen Konzertschule und deren kavaliermäßigem Salonton. Schon an der abweichenden Thematik wird das klar. Die Wiener, italienischem Fühlen näher stehend, bevorzugen rauschende, auf ruhenden Achtelbässen flott hinstürmende Anfangsthemen nach Art der Sinfonien und überlassen den Durchführungen das Spiel mit kurzen Motiven. Die Sentimentalität, falls sie in Adagien zum Vorschein kommt, wird durch starke koloristische Zutaten gezügelt oder macht sich in ähnlich sinniger Weise durch Aufgreifen volkstümlicher Motive bemerkbar wie bei Schubert oder Bruckner. Tändelnd sind allein die Schlußsätze, die im Verhältnis am leichtesten wiegen.

Wagenseil gibt für alles das Proben. In Wien geboren, unter Fux gebildet, scheint er sich bald dessen strenger Obhut entzogen zu haben, denn seine ersten gedruckten Opera umfassen *Diverti-*

[1] Der »Wiener« und der »englische« Mechanismus bleiben in der nächsten Zukunft unterscheidende Merkmale in der Geschichte des Hammerklaviers.

menti di Cembalo, kurzweilige Kammerstücke in Suitenform, entsprechend den früher »Trattenimenti« genannten. Eine Reihe Divertimenti Wagenseils liegen in Konzertgestalt vor[1]. Sie tragen in der Besetzung: Klavier, zwei Violinen, Baß, und in der Vorliebe für Menuetts alle Anzeichen echter Liebhaberkonzerte. Der Aufbau ist sonatinenhaft; das Cembalo als Hauptinstrument setzt nach einem sehr kurzen Violintutti mit dem Thema ein, führt es, ohne ein zweites zu berühren, weiter bis zur Klausel und wiederholt den ersten Teil nach Art der Sonate. Ausgesprochene Soli kommen also nicht vor, es sind Klaviersätze mit akkompagnierenden Nebenstimmen, Klavierquartette. In solchen Divertimenti, für die auch Haydn Beispiele lieferte, leistet die frühe Wiener Schule ihr Bestes. Der Ton ist wie in allen Konzerten der Zeit der leichter Unterhaltungsmusik, die Technik Damenhänden angepaßt und aufs Clavichord bezogen, das die Prinzessinnen der felix Austria unter Wagenseils Leitung studierten[2]. Aber Wagenseil beherrscht auch die größere Form des Konzerts, jedoch mit der eigentümlichen Neigung, nur zwei längere Soli und drei Tutti zu schreiben, wobei dem zweiten Solo die Durchführung zufällt. Zugvolle, con brio dahineilende Anfangsthemen auf liegenden Bässen, z. B.
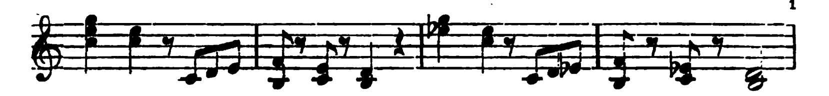


lassen nicht im Zweifel, daß ihm die italienischen Sinfonien vorschwebten. Obwohl mit Italianismen reich durchsetzt, hat seine Melodik im allgemeinen viel Eigenes. Ein lebensfreudiger Ton geht hindurch, frei von Gespreiztheit und Sentimentalität, frei allerdings auch von Tiefe und starker Leidenschaftlichkeit. Eine der intimsten Wirkungen in der Musik, die Umsetzung eines Durthemas in die Molltonart, nimmt Wagenseil gelegentlich in der Stelle:
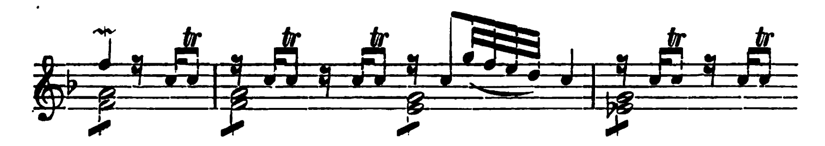
---

[1] Kgl. Bibl. Dresden, handschriftlich.
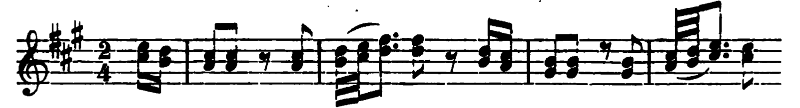
[2] Die Besetzung ist daher nicht orchestral zu denken. Bisweilen treten in den Tutti Violini ripieni I und II ein.



seinem Landsmanne Franz Schubert vorweg. Im übrigen finden Terzen- und Sextentonleitern ein Heimatrecht und bringen eine Lieblichkeit hinzu, die den früheren Konzerten Ph. E. Bachs fremd ist. Auch der alte Hang der Wiener Klavieristen zu musikalischen Naturschilderungen spricht sich bei Wagenseil aus, ohne daß er sein Programm verrät. Wer die musikalische Vogelsprache der Vivaldischen Zeit kennt, wird in dem Adagioausschnitt



eine verschwiegene Andeutung des Nachtigallenschlages erkennen. Dabei umfaßt Wagenseils Technik außerordentlich viel Spielmanieren. Ein äußerst subtil behandeltes Passagenwesen wird schon zum Umspielen von Themen im Mozartschen Sinne benutzt und steht, namentlich in den Adagien, im Dienste einer weit verästelten Koloratur. In den Durchführungen herrscht Leben und Beweglichkeit, während die zweiten Themen, sofern sie überhaupt selbständig auftauchen, noch nicht auf Kantilene Gewicht legen, wie folgendes, Mozart vielleicht nicht unbekannt gebliebenes aus einem Dresdener Konzert (A dur) zeigt:

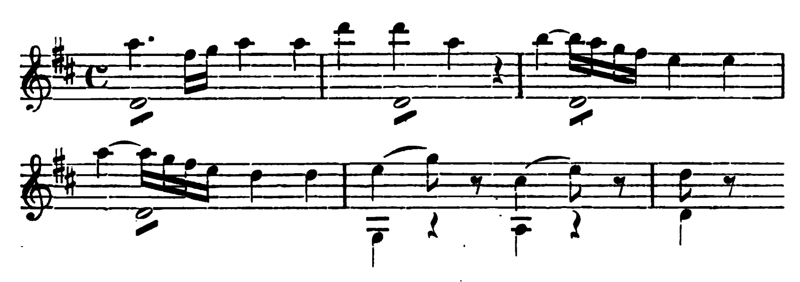


Den Beweis für Wagenseils Begabung für Instrumentation erbringt ein Konzert für Klavier, Streichquartett (mit zwei Violen), zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Hörnern[2], also für ein modernes Orchester, dessen erste Verwendung fürs Konzert man nicht ganz mit Recht Mozart zuschreibt. Nach alledem gehört Wagenseil unter die Meister, die dem subjektiven, auf äußere Eindrücke bewußt reagierenden Klavierspiele freie Bahn brachen. Der 17 Jahre

[1] Aus Nr. 3 der bei Welcker in London um 1760 erschienenen Ausgabe »Six Concertos for the organ or harpsichord with instrumental parts«.

[2] Kgl. Bibl. Dresden.

jüngere Jos. **Haydn** folgt ihm. Haydn war fürs Quartett und für die Sinfonie geboren. Begab er sich aufs Konzertgebiet, so ging es ihm wie andern tüchtigen Meistern der Sinfonie — man denke an Stamitz, Fasch, Holzbauer —: die Mode tyrannisierte sie. Von seinen Konzerten hat sich nur ein schönes Violoncellkonzert lebendig erhalten. Denen für Klavier fiel das Los des Vergessenwerdens zu. Aus der Perspektive ihrer Zeit betrachtet bieten sie im einzelnen viel reizende und sinnige Züge, namentlich in Hinsicht auf thematische Arbeit. Das frische Ddur-Konzert (gedruckt als op. 37)
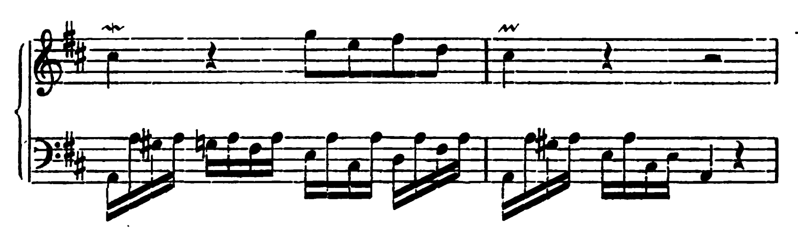


hebt sich vorteilhaft von den übrigen ab. In der Technik wird zwar noch mit dem Cembalo gerechnet, aber im »Rondo ungarese« stehen schon moderne Klaviereffekte. Seine kleinen Konzertdivertimenti bringen manche Kleinarbeit von Wert, doch bewegt sich Haydn darin als Gleicher unter Gleichen. An Neuheit und Frische des Ausdrucks übertrifft ihn Antonio **Steffan**, der 1726 geboren, als Musikmeister der kaiserlichen Prinzessinnen in Wien starb. Marpurg wirft ihm Nachahmung seines Lehrers Wagenseil vor, andere meinen, er sei von der Art seines Meisters abgegangen und habe sich »eine eigene Manier« erwählt[1]. Worin diese bestand, wird nicht gesagt, doch scheint sie mehr das Spiel als die Komposition betroffen zu haben; denn sieht man von der größeren Hinneigung zu Italiens Melodiefrüchten ab — Tartini blickt hindurch —, sind Bau und Charakter der Stücke identisch mit denen Wagenseils. Eine Neuausgabe ausgewählter Sätze seiner Konzertinos wäre angebracht, da Steffan ein Meister der Form ist und an Geist und Feuer mit den besten Instrumentalkomponisten seiner Zeit rivalisiert. Über Leopold **Hoffmanns** Konzertinos läßt sich nicht eben Schmeichelhaftes berichten, ebensowenig über seine größer angelegten Konzerte, die allerdings mit Erfolg Hörnerbegleitung heranziehen, also wohl auch schon fürs Pianoforte bestimmt

---

[1] Mus. Almanach f. Deutschl. a. d. J. 1783, S. 63.

waren. Vorzüge und Fehler der Schule halten sich hier die Wage[1].

Ein würdiger Vorläufer Mozarts ist dagegen der Prager Franz **Dussek** (Vater), von dem eine Anzahl Konzerte vorliegen, die den Übergang zum modernen Pianofortestil bezeichnen. Albertis gebrochene Baßdreiklänge sind stehendes Ausdrucksmittel und werden mit einer Überschwenglichkeit benutzt, die zum Spotte reizt. So geistreich wie Steffan kann sich freilich Dussek nicht geben, die Schlußsätze sind noch steif und ohne die sprühende Verve der echten Wiener Finales. Aber in der Anordnung des Materials in Themen-, Passagen- und Durchführungsgruppen steht er der neuen Zeit nahe. Wie bei Wagenseil ist die glänzende Klavierpassage zur figurativen Umrahmung eines Melodikernes benutzt, und daß Dussek auch sonsthin bestrebt war, neue Kräfte aus dem biegsamen Klavierton zu ziehen, beweist der Hang zu chromatischen und Halbtonsvorhalten. Die Behandlung der linken Hand stellt ihn Mozart besonders nahe. Bisher Stiefkind beider Parte, bekommt jetzt die Rechte statt vorschlagender Bässe oder Continuoschritte selbständige Figuration und nimmt häufiger als früher an der melodischen Gestaltung teil:



Das Streben der älteren Meister im Cembalokonzert war darauf gerichtet gewesen, dem Orchestertutti ein möglichst konform gehaltenes Solo gegenüberzustellen, indem die linke Hand den Streichbaß, die rechte gleichsam den Violindiskant übernahm. Dies Überbleibsel der alten Generalbaßpraxis kommt aus der Mode, je mehr jene an Kredit verliert. Dussek d. Ä. bahnt in seinen Kompositionen die Gleichwertigkeit beider Hände an, Mozart folgt und erweitert sie.

Um der Bedeutung der Mozartschen Klavierkonzerte gerecht zu werden, bedarf es eines Blickes auf die öffentlichen Konzertverhältnisse im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

---

[1] Junkers Angabe (a. a. O. S. 28), Wagenseil habe den Ton der Wiener Musik »in Würde gehalten«, später sei dieser »zu sehr bis zur Tändeley herabgesunken«, scheint auf Hoffmann gemünzt zu sein.

Zu J. S. Bachs Zeit hatte die Musik im öffentlichen und privaten Leben zum guten Teile noch den Charakter einer begleitenden, ausschmückenden Kunst getragen und als Gelegenheitsmusik sich frei und zwanglos den Verhältnissen angepaßt. Je mehr der Dilettantismus sich zu betätigen begann und sein Quantum Musik in periodisch wiederkehrenden Gesellschaftszirkeln zu sich nahm, um so schneller löste sich die Musik vom Mutterboden des äußeren Lebens und wird selbständige Kunst. Die 1725 gegründeten Concerts spirituels in Paris sind das erste größere Unternehmen, das der Musik den Stempel moderner, unabhängiger Konzertkunst aufdrückt. Ihnen folgen 1770 Gossecs Concerts des amateurs. Nach französischem Vorbild entstehen darauf in Berlin die Musikübende Gesellschaft (1749), die Liebhaberkonzerte unter Fr. Nicolai (1770), die Concerts spirituels unter Reichardt (1783), in Wien die Tonkünstlersozietät (1771), in Leipzig die wöchentlichen Abonnementskonzerte unter Hiller (1763), in Frankfurt a. M. nach Londoner Muster Vauxhall-Konzerte (1777), in England Konzertunternehmen unter Geminiani, Festings, Giardini, seit 1765 die Bach-Abel-Konzerte, die Academy of ancient music (1776) und andere lokale Institutionen. Im nächsten Jahrhundert erscheinen Musikvereine in Berlin (Witwen- und Waisensozietät, 1801), Petersburg (Philharmonische Gesellschaft, 1802), Prag (Pensionsanstalt der Tonkünstler, 1803), Wien (Gesellschaft der Musikfreunde, 1812)[1]. Obwohl bei den Aufführungen der Fachmusikerstand, soweit es einen gab, zahlreicher vertreten war als in den alten Collegiis musicis, hingen doch Erfolg und materielle Durchführung der Unternehmen ausschließlich von Dilettanten ab. Proben gingen in der Regel nur größeren Musiken voraus[2]. Der allgemeine Charakter dieser »Liebhaberkonzerte« war ein familiärer und erhielt durch die Erlaubnis einer freien Konversation bei leiblichen Genüssen einen philiströsen Zug[3]. Dennoch bildete ihr Mitgliederkolleg die höchste musikalische Instanz einer Stadt und entschied über Wert oder Unwert fremder Produktionen; »das Glück der reisenden Virtuosen liegt in den Händen der Dilettanten« schreibt 1800 ein Wiener Korrespondent[4]. Nur durch ein Gratis-Auftreten bei den »amateurs« erzwang der fremde Solist sich Orchestermitwirkung und Saal für ein eigenes

---

1 S. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, S. 58 ff.
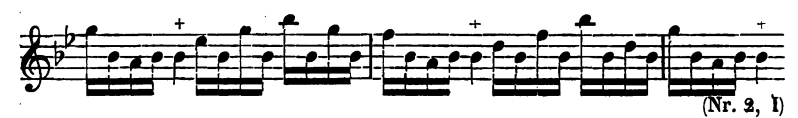
2 Reichardt, Briefe usw., I, S. 88. — Berlinische Musikzeitung (Spazier) 1793, S. 182.

3 Reichardt, a. a. O. II, S. 105. C. F. Pohl, Mozart u. Haydn in London, I, S. 46 u. a. Spohrs Selbstbiographie, I, S. 48.

4 Hanslick, a. a. O. S. 68.

Konzert[1]. Abgewiesen retirierte er ins Theater, um in Zwischenakten von Schauspielen, Opern, Oratorien seine Künste zu zeigen[2]. Die Hauptschranke für die Entfaltung einer freien, unabhängigen Kunstpraxis lag darin, daß alle Konzerte auf Subskription, d. h. vor einem bereits vorher zur Zahlung aufgeforderten Publikum gegeben wurden, der Virtuose also von der Gnade oder Ungnade seiner Gönner abhing. Das reizte entweder zu übertriebenen Ankündigungen oder zu ungebührlichen Zugeständnissen an den Lokalgeschmack. Wenn trotzdem das reisende Virtuosentum üppig gedieh, so war das sowohl dem wachsenden Bedürfnis des Publikums nach Neuheiten und Sensationen, wie der dadurch genährten Eitelkeit und Ruhmsucht der Komponisten-Virtuosen zuzuschreiben. Es entwickelte sich ein der älteren Zeit unbekanntes Konzerttreiben, dessen Nachteile offenkundig waren, dessen Vorteile aber, bestehend in der Steigerung technischer und geistiger Anforderungen bei Spielern wie Hörern, Vorbedingung wurden zum Eintritt einer Persönlichkeit wie Beethoven.

In diese Zeit der Entwickelung zum modernen Konzertwesen fällt das Leben W. A. **Mozarts**. Mit Mozarts Klavierkonzerten[3] läßt sich eine ähnliche Scheidung vornehmen wie mit seinen Sinfonien. Beide Male ist der Einfluß Italiens maßgebend. Im Konzert reicht er bis zum Bdur-Konzert (Nr. 6)[4] vom Jahre 1776. Kennzeichen sind der reichlich verwertete lombardische Geschmack und die sorglose Herübernahme italienischer Sinfonietypen, namentlich für Schlußsätze, z. B. im dritten und vierten Konzert (1767). Der Klavierstil lehnt sich noch an den italienischen Violinstil an und verrät in Geigenfiguren wie


(Nr. 2, I)

das Studium von Tartinis l'art de l'archet. Nachdem aber Mozart

[1] Spohr, a. a. O. I, S. 38.

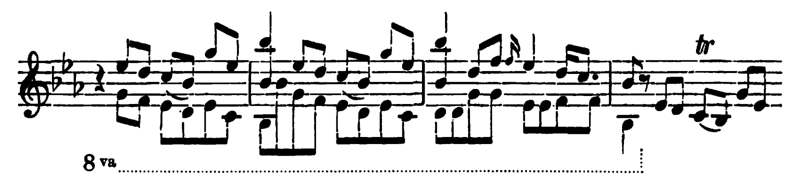
[2] Beispiele bei Hanslick, a. a. O. S. 30ff. Spohr, a. a. O. I, S. 49. — J. L. Dussek legt sein Militärkonzert (1800) so an, »ainsi qu'il a été exécuté au Concert de l'Opéra et dans les Oratorios du Théâtre de Covent-Garden«; es konnte mit oder ohne Orchesterbegleitung gespielt werden. — Die Allg. mus. Zeitung meldet noch 1807 (Sp. 402) aus Berlin: »Die musikalischen Intermezzi finden noch immer eine gute Aufnahme im Theater«.

[3] S. dazu O. Jahn, W. A. Mozart (3. Aufl.), I, S. 365ff. II, 188ff. — Fr. Lorenz, W. A. Mozart als Clavier-Componist (1866). — C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte (1891).

[4] Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe.

sich 1775 seiner violinistischen Neigungen in fünf Violinkonzerten gründlich entledigt, wächst seine Klavierbehandlung in den echten Pianofortestil hinein, gewiß mit Unterstützung der von Augsburg und Wien kommenden Hammerklaviere. Im Bdur-Konzert Nr. 6 ist Mozart so weit, Joh. Chr. Bach fortsetzen zu können. Bach war ihm lange Zeit Vorbild gewesen; zwei seiner Sonaten hatte er zu Konzerten umgearbeitet und sich häufig dessen technischer und formaler Eigentümlichkeiten bedient[1]. Des älteren Meisters Weisung, wie das zweite Thema einzuführen sei, ist der jüngere allerdings spät gefolgt. Erst im fünften Konzert (1773) taucht ein solches in Abgeschlossenheit auf. Später wird es mit ungemein viel Freiheit benutzt. Zuweilen trägt es nur das Tutti vor, wie im elften, wo der Solist der Aufforderung des Orchesters hartnäckig widersteht, oft wird es von diesem ignoriert und nur vom Solisten gebracht wie im Dmoll-Konzert. Wo es darauf ankommt, durch Phantasiereichtum zu bestechen, sind sogar drei Themen verwendet, z. B. im Adur-Konzert Nr. 23, wo erstes und zweites Thema im Tutti, dann alle drei im Solo erscheinen, oder im Krönungskonzert, wo das eigentliche Gesangsthema als drittes erst vom Solisten angestimmt wird. Solche außergewöhnlichen Züge bleiben heute leicht unbemerkt, fielen aber den Wienern zu Mozarts Zeit als reizende Neuheiten auf. — Ihrer inneren Natur nach sind Mozarts Konzerte keineswegs Ausnahmeerscheinungen. Der überwiegenden Zahl nach gehören sie zur Gattung der Unterhaltungsmusik und verdanken bestimmten Anlässen ihre Entstehung. Daraus erklärt sich eine gewisse Ungleichheit. Je nach Geschmack und Bildung des Publikums hat Mozart sein stilistisches Wandlungstalent spielen lassen, dem einen Konzert mehr Geist und Feuer, dem andern mehr Lieblichkeit und Anmut mitgegeben. So besticht z. B. das für die Wiener Subskriptionskonzerte geschriebene in Cdur (Nr. 13) durch festlichen Glanz und Trompetenton, nicht durch Tiefe, ebenso das in Fdur (Nr. 11) und Adur (Nr. 12). Wo

[1] Aus einem Chr. Bachschen Violinkonzert (Kgl. Hausbibl. Berlin, Ms. 151 c) ging z. B. (mit anderer Fortspinnung) die Stelle



in den ersten Satz von Mozarts Bdur Violinsonate (K. V. 378) über.

es galt, Kenner zu befriedigen, wird die Arbeit kunstvoller, der Gedankenzug vergeistigter, so im Gdur-Konzert (Nr. 17) für die kunstsinnige Familie Ployer; mitunter erlaubt er sich geistreiche Witze, wie im Krönungskonzert Ddur, wo das Klavier im zweiten Solo die Kadenzfigur des Orchesters aufgreift, persifliert und den verdutzten Streichbässen zur Weiterführung überläßt. Inmitten harmloser Gesellschaftsmusik stehen dann aber auch Ausbrüche tiefer Leidenschaftlichkeit, Züge edelster Melancholie und Stellen, auf die der gangbare Mozartterminus »olympische Heiterkeit« durchaus nicht zutrifft. Mit Unrecht wird z. B. Mozarts letztes Klavierkonzert in Bdur (Nr. 27) als »Schülerkonzert« verwendet. Ein Ton müder Resignation durchzieht es, doch der Konzertbegriff ist schärfer als je entwickelt und erhebt sich in der kunstvollen Durchführung zu fast Beethovenschen Wirkungen. Das große Konzert in der Don Juan-Tonart Dmoll, das Beethoven selbst mit Kadenzen versah, ist bis zum heutigen Tage das gefeiertste geblieben, weil es den leichten Konversationston gänzlich meidet und durch harmonische Paarung von Ernst und Milde ersetzt. Aber selbst wo wie hier die Großartigkeit der Konzeption sich mit der Wahl der Molltonart verbindet, thront über allem der Zauber berückender Kantabilität. Den Ausdruck offener oder verhaltener Leidenschaft, Affekte der Trauer, des Leids, religiöser Schwärmerei, Ausbrüche der Freude, des Glücks, die vorher Ph. E. Bach, später Beethoven und seine Nachfolger mit den Mitteln scharfer Rhythmen, dynamischer Lichter und tonlicher Massenwirkungen realisierten, alles das gießt Mozart in die Form der schlichten, singenden Melodie. Diese Kunst war seit Joh. Chr. Bach in gewissen Teilen Deutschlands zwar Allgemeingut geworden, aber in der Unmittelbarkeit und im Adel der Melodik überragte Mozart seine Zeit um Haupteslänge. Das Klavier hat er gleichsam sprechen gelehrt, in der Kantilene wie in der Passage. Seine Konzerte bilden noch heute Probiersteine für die Kunst gesangvollen Klaviervortrages.
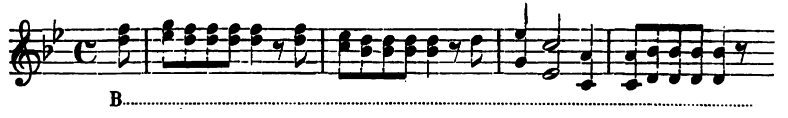
Die dimensionale Erweiterung des Konzerts durch Mozart geht auf die Mannheimer zurück. Auf eine solche drängte das Mannheimer Konzert seit Joh. Stamitz' Tode. Karl Stamitz schickt seinen Konzerten sehr lange Orchestervorspiele voraus, kleine Sinfonien mit oft drei und vier nachdrücklichen Kadenzen [1]. Sie ergaben sich als Folge der breiten sinfonischen Thematik und der reichen orchestralen und solistischen Ausdrucksmöglichkeiten. Mozart verfügte über beides. Als Sinfoniker nahm er Mannheimer Thematik

---

[1] Z. B. im Violakonzert Cb IV der Kgl. Bibl. Dresden.

und Orchesterbesetzung, im Konzertfalle die obligaten Blasinstrumente an. Oboen und Hörner dienen nicht mehr zur Verstärkung, sondern als charakteristische Farbengeber. Entsprechend der glänzenden Einleitung folgt dann ein glänzendes Solo. In den Durchführungen herrscht Mannigfaltigkeit; einmal ausgedehnt und kunstvoll mit Themen operierend, geraten sie ein anderes Mal kurz, fragmentarisch und führen neuen Themenstoff ein. Nicht immer wird ein Höhepunkt erreicht. Der Solist steht jederzeit im Vordergrunde, wie im französischen Geigerkonzert, dem Mozart die Romanze als Mittelsatz und das kecke Rondo als Finale entnahm [1]. Eine Durchführung im Sinne Beethovens ist schon deshalb nicht möglich, weil Mozarts Klavierstil bei aller Vielseitigkeit sich in den Grenzen maßvoller Zurückhaltung bewegt und über gewisse pianistische Ausdrucksformen nicht hinausgeht.
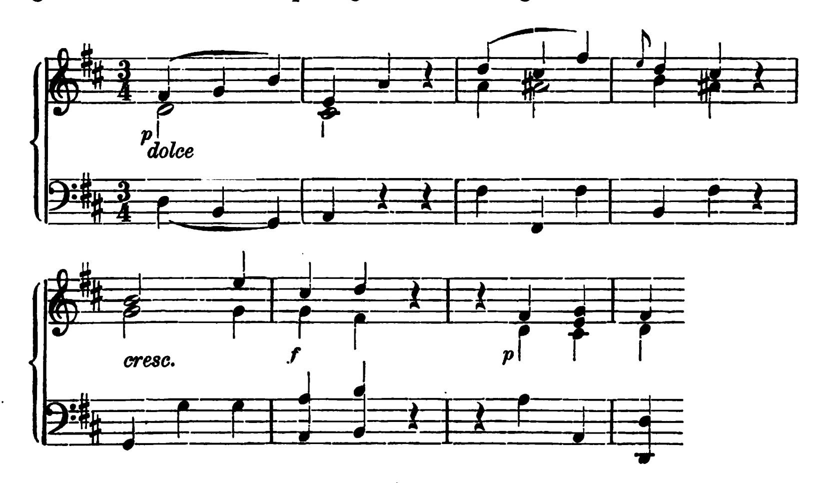
Neben Mozart war eine lange Reihe begabter Tonsetzer im Klavierkonzert tätig: Dittersdorf, Wanhall, Leop. Kozeluch, Hoffmeister, J. J. Dussek, J. Wölfl, Boccherini u. a. Allen gemeinsam ist der lebensfreudige Wiener Ton und eine ungemein flüssige Schreibweise. — Über L. **Kozeluch**, Mozarts stärksten Rivalen, meldet das Wiener Jahrbuch von 1796 [2]: »Seine Schule . . ist ohnstreitig, in Betracht des wahren musikalischen Gefühls, die vortrefflichste. Ihm verdankt das Fortepiano sein Aufkommen. Das Monothonische und die Verwirrung des Flügels paßte nicht zu der Klarheit, zu der Delikatesse und dem Schatten und Licht, welches er in der Musik verlangte; er nahm also keinen Scholaren an, der sich nicht auch zu einem Fortepiano verstehen wollte, und es scheint, daß er in der Reformation des Geschmacks bey der Musik keinen geringen Antheil hat.« Seine beiden mehrfach gedruckten »Grands Concerts pour le Clavecin ou Pianoforte« op. 12 bringen hübsche, zugvolle Themen und trefflichen Klaviersatz, ohne sich mit Mozartschen messen zu können. Ausgesprochene Gesangsthemen erscheinen selten, höher standen ihm Fingerprobleme. **Dittersdorf** besitzt mehr Geist und weiß durch originale Einfälle zu entzücken. Das bei Hummel in Berlin gedruckte B dur-Konzert mit dem flotten Anfang



[1] Im G dur-Konzert Nr. 17 wird sogar auf das im französischen Konzert beliebte Marschtutti angespielt.

[2] Hanslick, a. a. O. S. 124.
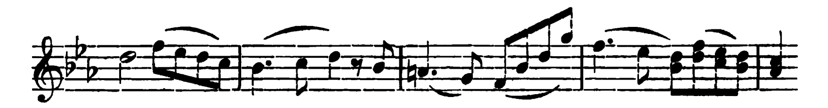
hat zwar auch kein zweites Thema, interessiert aber durch eine nicht üble Durchführung. Anton **Hoffmeister**, einer der fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten seiner Zeit, ähnelt Mozart in den besten Wendungen, gibt schwungvolle Finales und sucht auch die Mittelsätze mit edler Empfindung zu beleben. Das Beste leistete er in Flötenkonzerten, die noch um 1800 den Markt beherrschten. F. X. **Sterkel** ist ein freundlicher, aber phantasieloser Melodist und gehört mit A. **Gyrowetz** und J. **Pleyel** zu den begabten Eklektikern der Mozartschen Konzertschule. Bemerkenswertes dagegen lieferte Joh. **Wanhall**, der — 17 Jahre älter als Mozart — weniger diesem als Beethoven nahe steht. Gleich Haydn und Wagenseil schrieb er in jüngeren Jahren Konzertinos mit Triobegleitung. Zu bewundern ist, wie schnell er sich dann dem hier so oft berührten Stilwechsel zwischen Cembalo- und Pianofortemusik anpaßte. Das bei Hoffmeister in Wien erschienene Adur-Konzert »pour le Fortepiano ou Clavecin«, also zunächst fürs Hammerklavier, schlägt einen Ton an, der schon aufs 19. Jahrhundert weist. Der erste Satz bietet nichts Außergewöhnliches; im zweiten aber klingt bereits jenes fromme, religiöse Empfinden durch, das bei Mozart, noch mehr bei Beethoven so oft die Erregung der Eingangssätze dämpft und statt oberflächlichen Sinnengenuß ernste Einkehr predigt. Ein Anfang wie dieser



war in der Literatur des Konzerts bisher selten gewesen[1]; seine Fortführung im Tutti und Solo zeugt von einer Künstlerpersönlich-

[1] Man vergleiche damit das Adagio aus Beethovens Bdur-Konzert op. 19.

keit mit reichem Innenleben. Außergewöhnlich feurig gibt sich das Schlußrondo, dessen Minore in der Zeichnung eines ungestümen Temperaments an Beethovens »Wut über den verlorenen Groschen« erinnert. J. Ladislaus **Dusseks** Bedeutung in der Geschichte des Klavierspiels liegt hauptsächlich in der Bereicherung der Technik um wichtige neue Ausdrucksmittel, er leitet das Zeitalter der »Brillanz« ein. Des Vaters Einfluß ist unverkennbar. Dussek erhebt das Terzen- und Sextenspiel endgültig in die Sphäre des ästhetisch Berechtigten, schreibt ungehindert Oktavengänge [1], chromatische Tonleitern, gibt der linken Hand bemerkenswerte Aufgaben und steigt in die tieferen Regionen des Klaviers. Ähnlich wie später Liszt fängt er an, das gebrochene Akkordspiel zu spezialisieren und die bisher nur zaghaft verwendete Vollgriffigkeit zu pflegen. Am deutlichsten zeigen sich die Vorzüge dieses abermals »neuen« Klavierstils in Dusseks Konzert für zwei Klaviere, einem Stücke, das mit Unrecht von den Konservatorien verschwunden ist. Hier läßt selbst die Erfindung den Verfasser nicht im Stich, was ihm sonst häufig passiert, z. B. beim Seitenthema des op. 26.



Durch das heute noch aus seinem ersten Satze bekannte Gmoll-Konzert op. 50 geht ein gewisser tiefer Zug, der Dusseks warmem Empfinden ein rühmliches Zeugnis ausstellt.

Unter den Norddeutschen schlossen sich neben J. W. Hässler, von dem jedoch Konzerte nicht vorliegen, alsbald A. E. **Müller** und Jos. **Schuster** der Wiener Richtung an, Müller mit einigen gedruckten, Schuster mit handschriftlich erhaltenen Konzerten. Schuster, der bedeutendere von beiden, interessiert bei gewandtem Klaviersatze (Überschlagen der Hände) durch frische, geistreiche Tonsprache und Orchestrationsgeschick.

---

[1] Noch im Jahre 1784 waren solche im Mus. Almanach f. Deutschl. (S. 17) als »neumodischer Hokuspokus« abgefertigt worden.

V. Abschnitt.

Das Konzert der französischen Geigerschule.

Zwei Feinde widersetzten sich dem Eindringen des italienischen Instrumentalkonzerts in Frankreich: die Oper und die Suite. Beide absorbierten das öffentliche Musikinteresse so stark, daß ein Bedürfnis nach Neuem selbst bei ernsten Musikern nicht vorhanden war. Endlich, nachdem die Concerts spirituels wiederholt italienische Virtuosen vorgeführt, sah man sich gezwungen, zu der neuen Gattung Stellung zu nehmen. Jacques Aubert tut das in der Vorrede zu seinen Concerts de symphonies vom Jahre 1730. Corelli, Vivaldi und Genossen werden anerkannt, ihre Konzerte aber als geschmackgefährdend und dem französischen Musiksinn widersprechend hingestellt[1]. Den Hauptangriffspunkt bildeten die »difficultés«, denen die Franzosen nicht gewachsen waren. Ihr Violinspiel lag in den Anfängen und war 1715 noch so weit zurück, daß der König sich die Corellischen Trios aus Mangel an virtuosen Spielern vorsingen lassen mußte[2]. Ein Entfalten spontaner Violinkünste, wie das Konzert sie bedingte und wie sie in höchstem Maße Scarlattis Neapler Orchester pflegte, kannten die 24 violons du roi nicht. Folglich blieb die Konzertproduktion fürs erste eingedämmt, und Lexikographen wie Brossard halten es nicht für nötig, das Konzert als selbständige Instrumentalform zu erläutern. Was bis 1750 in Frankreich unter dem Namen Concert

[1] Die interessante Vorrede, aus der ein gewisser Konkurrenzneid hervorleuchtet, lautet: «Quoique les concertos italiens ayent en quelque succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre, on a cependant remarqué que cette sorte de musique, malgré l'habilité d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des dames, dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation (!). De plus, la plupart des jeunes gens, croyant se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages, perdent les grâces, la netteté et la belle simplicité du goût français. On a encore observé que ces pièces ne peuvent s'exécuter ni sur la flûte, ni sur le hautbois que par un très petit nombre de gens illustres. C'est ce qui a déterminé à essayer un genre de musique qui non seulement fût plus aisé à entendre, mais aussi dont l'éxécution fût à la portée des écoliers plus ou moins habiles comme à celle des maîtres, et à toutes sortes d'instruments pussent conserver leurs sons naturels et les plus imitateurs de la voix, ce qui a toujours dû et doit toujours être leur objet.»

[2] Van der Straeten, Voltaire musicien (1878), S. 49.

geht, gehört zumeist der beliebten Triosuite an, so Monteclairs «Sérénade ou Concert . . . pour les violons, flûtes et hautbois . . . propre à danser» (!) (1697), Fr. Couperins «Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en trio. Paris, 1724» und J. Auberts ebengenannte Konzerte. In Couperins Werke tritt zwar neben dem Bestreben, beide Stilrichtungen, die italienische und französische, zu vereinen, unverhohlen die Verehrung für Corelli hervor[1], aber mit dem echten italienischen Konzert hat der Inhalt ebensowenig gemein wie seine zwei Jahre früher publizierten «Quatre Concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments»[2]. Auch J. Ph. Rameaus «Pièces de Clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon. Paris, 1741»[3] haben ausgesprochenen Suitencharakter, obwohl die dreisätzige Konzertform schon berücksichtigt ist.

Aus dem zunftmäßigen Geigertum Frankreichs konnte also ein Retter nicht hervorgehen. Er kam vielmehr aus italienischer Schule. Unter Leitung G. B. Somis (S. oben S. 100) aufgewachsen, trat J. M. **Leclair** 1736 und 1744 mit zwei Büchern Konzerte für Solovioline, Quartett und Orgelbaß hervor (op. 7, 10)[4]. In op. 7 ist offenbar Torellis Kirchenkonzert vorbildlich, denn allenthalben spielen Fuge und Imitation hinein. Op. 10 dagegen baut auf Vivaldi weiter, die Themen sind charaktervoll, die Anlage zeugt von Selbständigkeit. Wichtig ist, daß auch die breiten Flächen des großen Solos schon entwickelt sind und statt nur freundlicher Passagenmelodik gewichtiges Durchführungsmaterial benutzt wird. Obwohl die Schlußsätze noch keine Rondotypen bieten, wie sich nach Leclairs konzerthaften Solosonaten hätte vermuten lassen, stellen diese Konzerte die Urbilder dar zu den späteren klassischen Konzerten der französischen Geigerschule; die Neigung, als Mittelsätze »Arien« zu schreiben und einem Durteil einen kontrastierenden

---

[1] In der Vorrede heißt es: «. . les premières Sonades Italiénes [sic] qui parurent à Paris il n'y a plus de trente années (!), et qui m'encouragèrent à en composer ensuite . . .» Die das »Concert instrumental« vom Jahre 1725 (Apotheose Lullys) einleitende Ouverture trägt die bezeichnende Programmüberschrift «Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts français et Italien [sic] doit faire la perfection de la Musique». Man sieht den guten Willen!

[2] Sie liegen als Anhang zum dritten Buche seiner Klavierstücke in einer Art Klavierauszug vor. S. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 438.

[3] Bd. II der französischen Gesamtausgabe (Saint-Saëns und Malherbe).

[4] S. Sammelb. der J. M. G. VI, 2, S. 260, 262. Eine Anzahl liegen in Neuausgabe (Peters) vor, leider in unzulänglicher Bearbeitung.

Mollteil (Minore) entgegenzusetzen, entspricht der Vorliebe der Viottischen Zeit für »Romanzen«.

Neben Leclair waren Geiger wie Guignon, von dem die Dresdener Bibliothek zwei Konzerte in italienischer Manier aufbewahrt[1], Baptiste Anet, Madonis, Cupis, Pagin eifrig um die Einführung des italienischen Konzerts (Corelli, Vivaldi, Tartini) bemüht[2]. Der verdiente Michel Corrette gibt seinem op. 26, bestehend in »Six Concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati, tre violini, flauto, alto viola e violoncello« (Paris), bereits den italienischen Titel wie zur besseren Empfehlung mit und kultiviert das Flötenkonzert[3]. Außerdem trugen die Concerts spirituels zur Hebung des französischen Konzertwesens nicht wenig bei und halfen fremden Künstlern das Auftreten erleichtern. Nachdem das Institut die Kindheitsperiode überwunden, gewinnt es allmählich Weltruf. Es lockt die größten Meister an und bereitet endlich, nach Jahren tiefer Verachtung, dem Instrumentalkonzert eine Heimstätte. Paris wird sogar der Ort, von dem ein neuer Konzerttypus, der am besten als Konzert der französischen Geigerschule bezeichnet wird, in alle Welt hinausgeht. Dieser Konzerttypus hat mit dem englischen und Wiener Pianofortekonzert die Art des Konzertierens gemein: er macht Lösung technischer Probleme zur Hauptaufgabe. Dagegen gedeiht er nicht unter Dilettanten-, sondern unter Künstlerhänden. Viotti, Kreutzer und Rode sind die führenden Geister.

Die Quellen des französischen Geigerkonzerts sind zur Zeit nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Es scheint aus einer genialen Verschmelzung italienischer, deutscher und französischer Elemente hervorgegangen zu sein. Die italienischen betrafen das Formelle; mit der Form zugleich wurde der bis heute übliche Ausdruck »Concerto« von Italien herübergenommen. Durch deutsche Geiger wurde scheinbar die sinfonische Anlage hineingetragen. Joh. Stamitz hatte 1754 in den Concerts spirituels gespielt und 1758 in Toeschi, um 1768 in J. Fränzl, also zwei Mannheimer Künstlern von Ruf, Nachfolger gefunden. Wie ihre Sinfonien Muster wurden für die Arbeiten der Gossec, Vachon, Gaviniés, Touchemoulin, Lahoussaye, so mögen auch aus ihren Konzerten triebfähige Keime in Paris zurückgeblieben sein. National-französisch endlich ist der Geist, der in diesen Konzerten lebt, ihre Eleganz und brillante
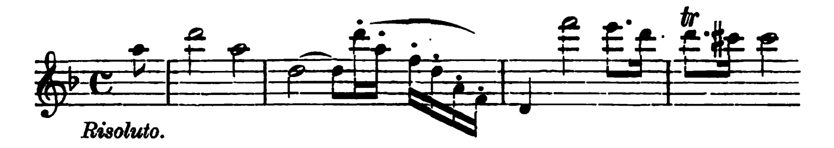
[1] Sign. Cx 312 (a, b) unter dem Namen Ghignone.

[2] M. Brenet, Les Concerts en France, S. 155, 206, 236.

[3] Weckerlin, Katalog der Bibl. du Conservatoire royale in Brüssel, S. 445.

Thematik, dieselbe, die schon Leclairs Sonaten und Konzerte auszeichnet.

Von Anfang an Virtuosenstück, sieht das französische Konzert ab von einem Rivalitätsverhältnis zwischen Solo und Chor: dem Solisten der Concerts spirituels war es lediglich um Entfaltung technischer Künste zu tun. Der Aufbau der ersten Sätze verläuft in der üblichen Teilung von vier Tutti und drei Soli. Neu dagegen ist die in ihnen vertretene Anschauung. Auf Glanz und Pracht, auf Großartigkeit und Würde abgestimmt, kennzeichnet nichts ihren Charakter besser als die pomphaften Marschtutti am Anfang. Es sind die Niederschläge jener teils heroischen, teils niedrig soltadesken Gesinnung, mit der Frankreichs Geister zur Zeit der Revolution sich über Religion und Moral hinwegzusetzen wagten. Das französische Geigerkonzert ist ein Produkt der Revolutionsstimmung, ein Geschwister der Jugendopern Cherubinis, Méhuls, und wie diese eine Verkörperung der besten Eigenschaften der französischen Nation. Man setze an Stelle der kriegerischen Themen dieser Eingangstutti die süßliche Terzenmelodik der Wiener Schule, Mozart eingeschlossen, — ihnen wäre alles genommen. Selbst den zweiten Themen fehlt süddeutsche Lieblichkeit, Mozartsche Kantabilität; ihnen eignet trotz Wohlklang und Süße ein männlicher, oft volkstümlicher oder pastoraler Ton. Dem Abschluß des prächtigen Ritornells folgt der Einsatz des Solisten. Mit welchem Selbstbewußtsein dieser vor die Rampe trat, zeigt das erste Solo des Konzerts, mit dem der junge Rode 1790 in Paris debutierte:



Wie hier die Töne in der klangvollsten Lage der Violine mit Entschiedenheit genommen werden, der Lauf stakkiert von der Höhe in die Tiefe saust, und gleich darauf, zwei Oktaven überspringend, der Solist das hohe *f* packt, das gibt ein Bild des neuen Konzertstils. Nach dem Einsatze pflegt die Erregung nachzulassen, die tieferen Saiten werden aufgesucht, Passagengruppen leiten zum Gesangsthema über, dessen Ende in eine längere virtuose Periode, diese wieder zum Trillerabschluß auf der Dominante führt. Das zweite Solo bringt gewöhnlich thematisch abweichendes Material in entlegenen Tonarten und steigert die Virtuosität bis zum äußersten;

das letzte wiederholt das Gegebene verkürzt und erhält seinen Gipfelpunkt in der freien Kadenz innerhalb der Tuttikoda. — Im zweiten Satze (regelmäßig eine Romanze) stimmt der Solist eine kantable Melodie an. Kurze Tutti rahmen sie ein. Hier wird viel ansprechende und innige, oft freilich auch oberflächliche Melodik entwickelt, die aber auch da, wo sie heute veraltet anmutet, die Grundgesetze einer schönen, damals von Rousseau wieder belebten Natürlichkeit befolgt. Das Verzierungswesen, sofern es nicht durch Violinautokraten vom Schlage der Lolli und Woldemar bis zum Absurden getrieben wurde, steht im Dienste dieser Natürlichkeit und wird mit viel Delikatesse behandelt[1]. Mit dem Rondo als Schlußsatz taucht eine alte Liebe der Franzosen auf. Was die Phantasie an kecken Themen, das Herz an Gefühl, der Verstand an Witz und Überraschungen zu erzeugen fähig war, ist für das Rondo aufgespart. Besondere Sorgfalt erfahren die zum Thema überleitenden Takte, die »Eingänge«, wie Mozart sie nannte, und es bedeutet ein eigenes Studium, die fein organisierten Rondos bedeutenderer Köpfe daraufhin zu untersuchen. Zu reizenden Zügen wird das Spiel mit Maggiore- und Minorewirkungen benutzt. Es war ursprünglich nur der Romanze eigen, wird aber wie die meisten Originalzüge dieser Konzerte bald zum Modeübel. Großer Beliebtheit erfreuten sich Rondos mit fremden Nationalweisen und -Rhythmen. Lolli, Giornovicchi, Viotti, Mestrino, Rode, Kreutzer hatten das Ausland bereist und brachten von ihren Fahrten Polonaisen, Boleros, Tambourins, Rondos russes, alla spagnuola, alla ungarese oder Sätze auf Vaudevillethemen fremder Nationen mit. Durch sie wurde dann allmählich auch die Phantasie Nichtgereister befruchtet. Ein Album mit Rondothemen aus den Werken der besten Meister wäre das schönste Denkmal für Geist und Erfindungsgabe der französischen Geigerschule.

Aus wessen Hand Viotti das Vorbild seiner Musterkonzerte empfing, ist schwer festzustellen[2]. Nicht ohne Stolz nennt er sich zwar auf dem ersten »élève du célèbre Pugnani«, aber **Pugnanis** einziges, mir bekanntes Konzert[3] zeigt ein völlig italienisches

[1] S. dazu Spohrs Selbstbiographie, I, S. 47.

[2] C. L. Junker schreibt in seiner »Charakteristik von 20 Komponisten« [1776]: »Schmittbauer hat das Concert episch gemacht ... es füllt [?] und spannt uns ... erregt die Idee des Großen« (S. 86). Wahrscheinlich hatte er dabei das im Entstehen begriffene Konzert der Franzosen im Sinne. Leider ist die Nachwelt über die vermeintliche Größe des Herrn Schmittbauer zur Tagesordnung übergegangen.

[3] Handschriftlich in der Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel.

Gesicht; es geht auf Tartini zurück und hat nicht einmal ein zweites Thema. Einen Anfang wie diesen
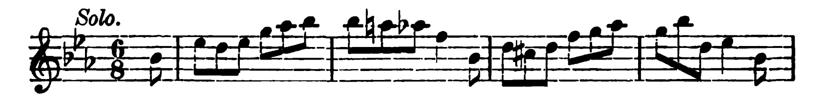


mit der in Wiener Kreisen gebräuchlichen Terzenformel kennt selbst das jüngere französische Konzert nicht. So mag wohl mehr Pugnani, der große Geiger mit dem »arco magno«, als Pugnani, der Komponist, auf Viotti eingewirkt haben. Dagegen kommen zwei andere Künstler in Betracht: Ant. Lolli und J. M. Giornovicchi. **Lolli** ist mit Recht von Wasielewski als Urbild des egoistischen Virtuosentums hingestellt worden, doch bringen seine Konzerte, obwohl sie musikalisch minderwertig sind, viel neue originale Violinwirkungen. Lolli gebührt geradezu die Ehre, dem französischen Violinspiel zu Ansehen verholfen zu haben; schon i. J. 1764 war er im Concert spirituel aufgetreten. Das Lagen- und Doppelgriffspiel ist stark ausgebildet, die Bogenführung elegant und kühn. Als Schlußsätze stehen noch keine Rondos. Das trennt Lolli von seinem Schüler **Giornovicchi,** der damit zum Stammvater des französischen Konzerts aufrückt. Auch seine Sätze sind noch nicht ganz frei von außerfranzösischer Melodik, aber sorgen wenigstens für weitgeschwungene Anfangsthemen. Im Violinensatze fallen neben natürlicher, fließender Erfindung die planvoll aus einem technischen Motiv heraus entwickelten Überleitungsgruppen auf, die sich Viotti aneignete. Anscheinend ist dieser Künstler auch der erste, der die »Romanze« einführte[1]. Trotz ihres mitunter geistreichen Inhaltes (z. B. Rondo russe des siebenten Konzerts) veralteten Giornovicchis Konzerte bald und räumten ebenso wie die Arbeiten P. Gaviniés und F. Lamottes den bedeutenderen Viottis das Feld.

In G. B. **Viotti** wiederholte sich die Erscheinung Lullys. In Italien geboren, in italienischer Schule aufgewachsen, durch Reisen vielseitig gebildet und mit dem musikalischen Geschmack der Völker vertraut, assimilierte er sich französischem Fühlen und Denken so, daß schließlich vom Italiener wenig übrig blieb. Außer vorzüglicher violinistischer Begabung brachte Viotti das Talent ursprünglicher Erfindung mit. Sein Stil ist persönlicher als der seiner Vorgänger, darin lag der Erfolg. In den Konzerten vereinen sich Vorzüge und Fehler der Schule. Die Fehler bestanden in der einseitig virtuosen

[1] Vgl. Allg. mus. Ztg. 1803, S. 4.

Richtung, die das Konzert jetzt mehr als jemals von seiner Bestimmung zu entfernen drohte, und in der Ausbildung und Befolgung eines starren Grundtypus. Die Vorzüge wurden oben angedeutet. Bis 1799 hatte Viotti zwanzig Konzerte geschrieben und damit den Grundstock des modernen Virtuosenspieles gelegt. Musikalisch am bedeutendsten sind die Konzerte 20—29, unter ihnen das leidenschaftliche in Amoll (Nr. 22). Ihre Schönheiten wurden schnell durch ganz Europa getragen und von Künstlern und Laien begierig aufgesogen. Für Klavierspieler hatte der Autor selbst sogar Arrangements hergestellt[1], und es scheint, daß auch Beethoven sich eingehend mit Viottischen Stücken beschäftigte, ehe er sein Violinkonzert schrieb[2]. Viotti machte Schule. R. **Kreutzer** steht seinem Meister an Geist und Temperament nach, legt aber in 19 Konzerten eine Fülle schöner, melodiereicher Musik nieder. Vielseitiger gibt sich P. **Rode**, der die Glanzzeit des französischen Konzerts repräsentiert. Was bei Viotti mitunter noch an Italien gemahnt, hat bei Rode einen intensiv französischen Ausdruck angenommen. Die Virtuosität, bis ins kleinste vergeistigt, hält sich frei von Aufdringlichkeit und Trivialität, alles ist maßvoll angeordnet und mit esprit durchsetzt[3]. Ein auserwähltes melodisches Genie, das die Kunst der Begleitung mit äußerstem Feingefühl beherrscht, hat Rode den Schatz violinistischer Glanzeffekte vielleicht noch mehr bereichert als Viotti und namentlich für die virtuose Bogentechnik einen Kanon geschaffen, der noch heute in ungeschwächtem Ansehen steht.
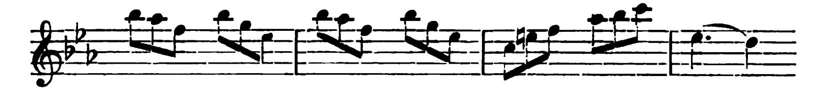
Um diese drei großen Meister schart sich eine Reihe Trabanten. Mehr oder minder selbständig schmücken sie sich in der Hauptsache mit den Federn jener, ohne es an Talentbeweisen fehlen zu lassen. Bescheidener als Viottis und Rodes Arbeiten geben sich die zwölf Konzerte Nicc. **Mestrinos**. An vielen fällt eine gewisse volkstümliche Melodik auf und zwar eine mehr deutsche als französische. Mestrino hatte sie von Estherhazy mitgebracht, wo ihn lange Zeit gräfliche Dienste banden. Zwischen dem Rondoanfang



[1] A. Pougin, Viotti et l'école moderne du Violon.

[2] Vgl. das Finale aus Viottis 20. Konzert (D dur, $^6/_8$).

[3] Der unvergleichlich schöne Einsatz der Violine im berühmten Amoll-Konzert (Nr. 7) findet sich freilich schon 20 Jahre früher beinahe notengetreu in einem Konzert von F. H. Barthélémon.



und gewissen Haydnschen besteht offenbar eine innere Verwandtschaft. Erst vom zehnten Konzerte an wird Mestrino Vollblutfranzose. Sein erstes widmete er dem in der Musik dilettierenden Baron von **Bagge**, der selbst mit einem »Concerto de violon à plusieurs instruments« hervortrat[1]. Mag Bagge immerhin wegen seines arroganten, gönnerhaften Wesens belächelt worden sein, im Mittelsatze dieses Konzerts legte er das Urbild zu Spohrs »Gesangsszene« nieder. Rezitative und emphatische Arienwendungen leiten eine »Cavatina« ein, Tutti und Soli, Adagio- und Allegroteile mischen sich und fordern, wie dort, zum Unterlegen eines detaillierten Programms heraus: ein Beispiel für den nicht seltenen Fall in der Musikgeschichte, daß auch der Dilettantismus frischweg Neuland erobern kann. Im übrigen bietet Bagge trockene Musik. Fréd. **Blasius** schreibt im herkömmlichen Stile. Jos. **Fodor** bekennt seine ungarische Abstammung in manchem zigeunerhaft wilden Minore und feierte seiner leichten, melodischen Schreibweise halber bei Kennern und Liebhabern kurze Zeit Triumphe. Unmittelbar von Rode beeinflußt sind Ch. **Lafonts** Konzerte. Gutes bieten neben Mittelmäßigem solche von A. Durand, B. Campagnoli, Ph. Libon, Alless. Rolla und F. H. Barthélémon.

Über die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hineinragenden Vertreter der älteren französischen Geigerschule und deren Sprößlinge von Habeneck bis Vieuxtemps gibt das folgende Kapitel Aufschluß. Hier bleibt noch der deutschen Künstler zu gedenken, die als Zeitgenossen Viottis sich dessen Konzertstil anschlossen.

Geringe Niederschläge französischen Geschmacks — Minorewirkungen und Romanzen — finden sich schon in **Mozarts** Violinkonzerten vom Jahre 1775, namentlich in den drei letzten (Gdur, Ddur, Adur)[2]. Allerdings hatte Mozart damals Frankreich erst einmal besucht; statt des aristokratischen Pariser Tones schlägt er lieber den volkstümlichen seiner Heimat an, ähnlich wie Mestrino. Die erst kraftvoll emporstrebende, dann schmeichelnde Doppeleinleitung zum Adur-Konzert erinnert an österreichische Serenadenmusik, und dem Schlußsatze des Gdur-Konzerts gab Mozart selbst
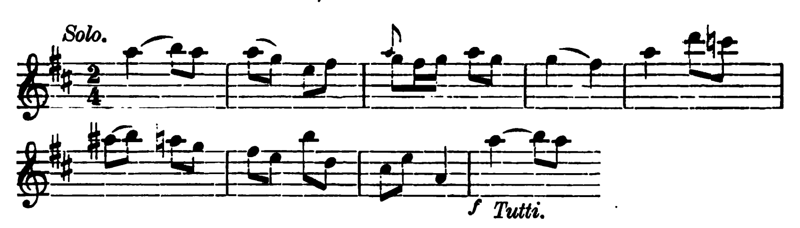
---

[1] Kgl. Hausbibl. Berlin Ms. 183.

[2] Die Ähnlichkeit des Amoll-Intermezzos im letzten Satze des Adur-Konzerts mit dem Minore in Fodors Konzert op. 5 weist auf eine gemeinsame Quelle.
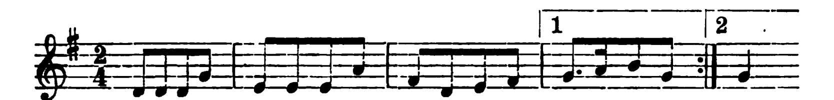
den Namen »Straßburger«. Ihrem innern Gehalt nach stehen die ersten drei Konzerte den letzten beiden nach, das Esdur-Konzert rührt offenbar überhaupt nicht von ihm her. Technisch basieren sie auf italienischen Traditionen, Bogen- und Lagenspiel weisen auf Tartini und Nardini, und als Passagenstoff dienen einfache, der tonalen Akkordik entnommene Dreiklangsbrechungen. Ähnlich beschaffen ist auch die Technik in **Haydns** von munterer Laune und geistreichen Zügen überfließendem Fdur-Konzert für Violine in der Berliner Bibliothek. Wie Geschwister der Mozartschen — daher an dieser Stelle erwähnenswert — nehmen sich des Münchener Geigers L. **Borghi** Konzerte aus. Unter ihnen hat namentlich ein in Gdur stehendes[1] in Thematik, Violinführung und Satzanlage Ähnlichkeit mit Mozarts Adur-Konzert. Auch den übrigen gereicht die vornehme Verwandtschaft zur Empfehlung. Als Kammermusiker des Herzogs von Zweibrücken blieb weiterhin Ernst **Eichner** von französischen Einflüssen nicht unberührt. Seine in der Kgl. Hausbibl. Berlin aufbewahrten Konzerte aus den Jahren 1767—1772 haben stets Menuettrondos am Schluß. Das höchst virtuose Esdur-Violinkonzert von 1767 mit Flöten und Hörnern (!) nimmt bereits die schönsten Mozartschen Italianismen voraus und bringt dazu ein sehr glücklich erfundenes Gesangsthema.

Dem französischen Konzert näher als diese vier stehen die Sprößlinge der Mannheimer Schule, Carl und Anton Stamitz, Wilh. Cramer, J. Fr. Eck und J. Fränzl, die es sämtlich an der Quelle studierten. Bei Carl **Stamitz** sind alle Italianismen der älteren Richtung verschwunden und haben einem persönlichen Stile Platz gemacht. Seine Konzerte — darunter einige für mehrere konzertierende Instrumente und Doppelorchester — imponieren durch große sinfonische Einleitungen, wahre Miniatursinfonien, in denen viel Glanz und Pracht entwickelt wird. Solche sinfonischen Gebilde flößten den Parisern zuerst Achtung ein vor deutschen Künstlern. Von den Franzosen nimmt er das Rondo in der typischen Gestalt mit Minores, obwohl in Themen wie
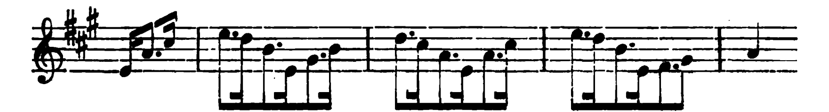


[1] Kgl. Bibl. Berlin. Andere (op. 2) in der Hof- und Staatsbibl. München.

deutsches Empfinden durchbricht. Und wie er sich auch zur Annahme der Romanze nicht verstehen kann, sondern Mannheimer Adagien schreibt, so bleibt auch seine Ausdrucksweise im übrigen mehr sinnig und zart. Besser kopiert sein Bruder Anton **Stamitz** Viottis Stil, ohne dessen Schwung zu erreichen. J. **Fränzl** dagegen ging völlig in ihm auf. Sein hübsches G moll-Konzert Nr. 6 mit dem etwas hausbackenen Rondo



widmet er Kreutzer und folgt diesem in der großen Orchesterbesetzung, was auch der talentvolle Anton **Bohrer** tut. Übrigens beweist die gedruckte, im Sinne Vivaldis aus figurativem Akkordwerk bestehende Kadenz zu Fränzls sechstem Konzert (op. 7), daß man im französischen Konzert von einer thematischen Verarbeitung des gegebenen Materials noch immer absah. Auch die beiden **Cannabichs** komponierten fleißig Violinkonzerte, Christian (der ältere) mehr im Anschluß an die Mannheimer, Carl (der jüngere) im Stile Fränzls. Friedr. **Eck** gibt sich äußerlich zwar als Franzose, beweist aber in der grundsoliden Arbeit, in der individuellen Tonsprache und in Melodieausschnitten wie



daß er der Heimat C. M. v. Webers angehört. Tüchtige Arbeiten lieferte sein jüngerer Bruder Franz, dem Spohr einen Teil seiner Bildung verdankt. Wilh. **Cramer** und Felice **Giardini** schließen sich nur in den Grundzügen dem französischen Konzert an, denn sie streichen — durch englischen Dilettantengeschmack bestimmt — die Mittelsätze. Beide gehen zwar auf neue violinistische Wirkungen aus, und Cramer mag in Einzelheiten sogar auf Spohr abgefärbt haben, heute jedoch ist ihr Stil veraltet und neben Viotti nicht mehr genießbar.

2. Kapitel.

Das Instrumentalkonzert von Beethoven bis auf die Gegenwart.

a) Das Klavierkonzert.

Mitten in das fröhliche Wiener Konzerttreiben der Kozeluch, Wanhall, Steibelt, Wölfl trat im Jahre 1792 **Beethoven**. Was ihn von Grund aus von jenen trennte, war sein Bildungsgang: Beethoven war nach Bach der erste große Musiker Deutschlands, der seine Bildung nicht aus italienischen Quellen schöpfte. Unter der Leitung tüchtiger Lehrer gediehen, mit dem wohltemperierten Klavier des alten Bach, mit den Werken Phil. Emanuels vertraut, brachte er jene echt deutsche Auffassung der Musik aus der Heimat Goethes und Kants mit, nach welcher Ausdruck und Aufbau einer Komposition lediglich von geistigen Motiven bestimmt werden. In Wien war diese Auffassung keineswegs unbekannt, Haydn und Mozart hatten sich ihr bereits angeschlossen, aber in ihrer ganzen Strenge entwickelte sie jetzt Beethoven. Trat er damit zu der leichtfertigen Art der Wiener zunächst in einen Gegensatz, so fand er sich umgekehrt durch deren harmloses Virtuosentum mannigfach gefördert und beeinflußt. In Beethovens Konzerten rücken denn auch die beiden Grundrichtungen der Konzertentwickelung wieder einmal eng zusammen, die »sinnlich naturalistische, in der die Virtuosität mit der Erfindung neuer Figuren und Klangbildungen mit erstaunlichen und blendenden Leistungen in den Vordergrund tritt«, und die »musikalische, die den Solospieler und seine Kräfte der normalen Entwickelung eines auf bedeutenden Gedanken ruhenden Tonbildes unterordnet«[1].

Beethoven ging mit ganz anderen Voraussetzungen ans Konzert als seine Vorgänger. Das beweist schon der Umstand, daß er nur sieben vollendete Konzerte hinterließ, indes von Mozart mehr als vierzig vorliegen. Aus seiner Qualität als Musiker heraus ist das nicht zu erklären, denn als solcher war er in nicht geringerem Grade von seiner Erziehung, Umgebung und von den Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen seiner Zeit abhängig wie etwa Mozart und Ph. E. Bach. Das Bestimmende lag vielmehr in der veränderten Lebens- und Kunstauffassung, die nach den Revolutionsjahren

[1] H. Kretzschmar, Kleiner Konzertführer Nr. 546. S. auch Nr. 588, 589, 595 (Breitkopf & Härtel).

allenthalben in den Gemütern Platz gegriffen und gerade in Beethoven einen ihrer markantesten Vertreter gefunden hatte: in der Proklamation eines gesteigerten künstlerischen Subjektivismus. Seinen Ausdruck fand dieser Subjektivismus insbesondere in der von nun an immer inniger zusammenwachsenden Einheit von Künstler und Kunstwerk und in der Forderung des ersteren, seine Schöpfung zum allermindesten als ein Stück seines Ichs gelten zu lassen. Und indem immer stärker als früher in Anlage und Gedankengang das Persönliche hervortritt, entkleidet sich die musikalische Produktion mehr und mehr ihres Charakters als unterhaltende Gelegenheitsmusik. In manchem Mozartschen Konzerte ist dieser Durchbruch zur Beethovenschen Subjektivität zu bemerken, z. B. im Dmoll-Konzert. Ehe aber Beethoven hieran anknüpfte, gab er drei im freundlichen Wiener Ton gehaltene Vorstudien, die beiden als Nr. 1 und 2 gedruckten Konzerte in Cdur (op. 15) und Bdur (op. 19) und ein z. T. verschollenes[1]. Das Bdur-Konzert mit seinen liebenswürdigen Vorhalten, mit der durchsichtigen Faktur, mit den Albertischen Bässen, bezieht sein Material zum großen Teile noch aus den Arbeiten der älteren Generation, und im letzten Satze des Cdur-Konzerts wird deren Vorliebe für volkstümliche Melodik sogar mehr als nötig geschmeichelt. Beide Konzerte waren zu einer Zeit, die das Primavistaspiel als Sport trieb, allenfalls noch vom Blatt zu spielen. Um das mit den anderen dreien zu versuchen, hätte es schon eines Liszt bedurft. Beethoven durchbricht hier allmählich die durch Jahrzehnte geheiligte Tradition, daß das Konzert vornehmlich das Ohr zu ergötzen, das Gemüt zu erheitern habe. Schon das Cmoll-Konzert (op. 37) — obwohl in der Opuszahl der freundlichen Ddur-Sinfonie benachbart — paßte nicht eigentlich mehr in den konventionellen Rahmen der Wiener Abendunterhaltungen. C. M. v. Weber schrieb einmal (1815) an Rochlitz, er finde, daß Mollkonzerte »ohne bestimmte erweckende Ideen« beim Publikum selten wirken[2]. Beethoven hat verstanden, gleich in den ersten 16 Takten eine solche »bestimmte erweckende Idee« zu geben; ihre Deutlichkeit wächst mit dem Eintritte des zweiten Themas: es handelt sich um den Ausgleich widerstreitender Gefühle. Schwermut steht gegen Frohsinn, Kampflust gegen Beschaulichkeit, ihr Für und Wider bilden den Inhalt. J. S. und Ph. E. Bach ausgenommen, hatte die Literatur bis dahin nur in

---

[1] Vgl. G. Adler, Ein Satz eines unbekannten Klavierkonzerts von Beethoven. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1888, S. 451 ff.

[2] F. W. Jähns, C. M. v. Weber in seinen Werken (1871), S. 338.

Mozarts beiden Mollkonzerten Seitenstücke aufzuweisen; Beethovens Cmoll-Konzert nimmt sich in Anlage und Grundcharakter wie eine erweiterte Fortsetzung dieser aus. In den beiden nächsten Konzerten in Gdur und Esdur bricht Beethoven rücksichtslos die letzte Brücke ab zwischen sich und der oberflächlichen Konzertkunst seiner Zeit. Das trennende Moment liegt in der Verbindung des Orchesters mit dem Solo. Bei den Dussek, Wölfl, Hummel oft ohne Schaden entbehrlich, greift es bei Beethoven entscheidend mit ein, es vertritt eigene Ideen, reizt den Solisten förmlich zur Aussprache. Dies fortgesetzte Ein- und Übergreifen beider Parte, ihr Trotzen und Nachgeben, ihr Nahen und Fliehen gibt den Sätzen das seit E. T. A. Hoffmann so oft gerühmte »sinfonische« Gepräge. Der Grundbegriff des Konzerts als einer musikalischen Zwiesprache kommt also wieder zu Ehren. Und zwar wird bei einer so ausgesprochen starken und eigenen Persönlichkeit wie Beethoven in diesem Falle nicht an zufällig gelungene Ergebnisse der Reflexion zu denken sein, sondern an Äußerungen mächtig wirkender innerer Triebkräfte. Gerade ihres streng durchgeführten Dialogcharakters wegen bieten die Konzerte einen sicheren Schlüssel zur Entzifferung des inneren Menschen Beethoven und der Probleme, über die der halb taube Meister sich zuzeiten mit der Welt auseinanderzusetzen hatte. Indem sie Subjekt und Objekt, Meinung und Gegenmeinung zugleich enthalten, geben sie authentische Antwort auf selbstgestellte Fragen. So scheint Beethoven im Gdur-Konzert das Verhältnis des Künstlers zur rauhen Außenwelt sich zum problematischen Vorwurf gemacht zu haben. Daß des Künstlers Traumwelt dem Ansturm der Wirklichkeit unterliegt, wenn nicht eine starke Seele in ihm wohnt, bringt am erschütterndsten wohl das Andante zum Ausdruck, dem ein Zeitgenosse, H. Clasing, mit richtigem Empfinden für den Inhalt Worte (»An Psyche«) unterlegte. Im Rahmen der nur mit homogenen Mitteln arbeitenden Klaviersonate wäre eine so kräftige Realistik zu erzeugen nicht möglich gewesen. Im Esdur-Konzert, dessen Entstehen in die unruhvollen Kriegsjahre um 1810 fällt, liegt offenbar ein Beitrag vor zu der seit der französischen Revolution gern bebauten Literatur der Militärkonzerte. Scheint der erste Satz hohen, kriegerischen Geist, Mut und Kraft als oberste Eigenschaften des Soldaten zu preisen, so deutet der zweite wohl auf Religion und Kirche als die idealsten Güter einer Nation[1], während der dritte dem mit Mut und Religiosität gewappneten

[1] Nach Czerny (Kunst des Vortrags) schwebten Beethoven religiöse Gesänge frommer Wallfahrer vor.

Krieger freudige Siegesgewißheit verkündet: ein Programm, das sich völlig mit gleichzeitig ausgesprochenen Arndtschen und Fichteschen Ideen decken würde.

Um die Verschärfung des ursprünglichen Konzertbegriffes durchzuführen, kamen Beethoven die Eigenschaften des inzwischen vollkommener gestalteten Klaviers zu statten. Um 1800, da das Cmoll-Konzert entstand, besaß das Instrument erheblich mehr Klangkraft als zu Mozarts Zeit. Ihm orchestrale Wirkungen abzunötigen, war nicht mehr schwer. Beethovens Klavier konnte aufwallen, widersprechen, trotzen, brauchte nicht mehr nur zu singen, zu schmeicheln wie das Mozartsche. Zum Orchester stand es jetzt klanglich in demselben Verhältnis wie einst das Cembalo zum begleitenden Streichquartett Ph. E. Bachs; daher wohl auch die Ähnlichkeit des Beethovenschen Konzerttypus mit dem Bachschen. Aber gerade eine solche Beschaffenheit des Instruments war geeignet, minder Begabte zu entgegengesetzten Folgerungen zu verleiten. Man fing an, mehr als früher Wert auf technische Fragen zu legen, erprobte einseitig die melodische Ausdrucksfähigkeit des Klaviers, sorgte für Anhäufung glänzenden Passagenwerks und überbot sich in der Erfindung schön klingender aber inhaltsloser Figuration. Dazu kam, daß das Konzert seinen Charakter als Unterhaltungsmusik beibehielt. Beethoven hatte nur auf einen kleinen Kreis gewirkt[1]. Spuren seines Einflusses zeigen sich u. a. in Anton **Eberls** beiden Konzerten, von denen das eine (op. 40, Esdur) sogar den Rondogedanken aus Beethovens Sonate op. 31 Nr. 2 verwertet. Konr. **Kreutzer** vermeidet den leichten Wiener Unterhaltungston und gibt dafür in seinem Bdur-Konzert (op. 42) wohldurchdachte aber frische Melodik und solide Arbeit. Das sind jedoch Ausnahmen. Man neigte im allgemeinen jener Auffassung zu, wie sie zurzeit in Paris bestand. Frankreich galt längst — bis auf die Fassung der Notentitel herab — als Autorität. Was die französische Geigerschule proklamierte: Prachtentfaltung und militärischen Geist in den Tuttis, Eleganz und bestechenden Schwung in den Solis, das dringt jetzt allmählich auch ins Klavierkonzert. Beethovens fünftes zeigte bereits Einflüsse. Frankreich selbst erweist sich jedoch aus Mangel an Klaviervirtuosen unfähig, in diesem Augenblick auch die Entwickelung des Klavierkonzerts an sich zu reißen. Es leiht ihm zwar Form und Geist, stellt Mittel und

[1] Die Allgem. Mus. Zeitung zeigt im Jahre 1835 (S. 261) eine Ausgabe Beethovenscher Konzerte mit hinzugefügten Verzierungen und glanzvoller gestalteten Passagen an, die — wie der Rezensent hinzufügt — »den meisten heutigen Klavierspielern sehr lieb sein werden«.

zahlende Hörer, aber überläßt im übrigen deutschen Künstlern den entscheidenden Vorstoß. Diesen von Beethovenscher Seite aus zu unternehmen, war schwer, denn Beethovens Konzertauffassung stand der französischen innerlich fern. Bequemere Anknüpfungspunkte bot dagegen die Mozartsche Schule, die in J. N. Hummel einen direkten Sprößling, in Wölfl, Steibelt, Sterkel, Cramer, Czerny talentvolle Ausläufer hatte. Durch die Hände dieser geht in der Tat das Klavierkonzert der nächsten Zeit. Kalkbrenner, Ries, Weber, Field, Chopin, Moscheles schließen sich an, nicht ohne durch starke romantische Zutaten die erstarrende Form neu zu beleben.

Die Konzertleistungen dieser schon zu Lebzeiten Beethovens heraustretenden romantischen Konzertschule dürfen im ganzen nicht mit dem Maßstabe jenes gemessen werden. Im Durchschnitt stehen Fingerfertigkeit und Virtuosenlaune über der Bedeutung des Inhalts, und mit weitgehenden Konzessionen an die oberflächlichsten Reize der Tonwelt wird mehr dem Ohre als dem auffassenden Geiste geschmeichelt. Das Schlagwort der Richtung ist: Brillanz. Die Brillanz, der »galante« Stil des 19. Jahrhunderts, liebt, wie das Wort sagt, das Strahlende, aber das Strahlende ohne Erwärmung. Staunen und Bewunderung zu erregen ist das Ziel, in dem sie zusammentraf mit der Strömung, welche damals von der italienischen Oper, insbesondere von Rossini aus das musikalische Europa überflutete. Beethoven und Bach blieben als Erzieher vorläufig unwirksam, in Geschmacksdingen herrschte das Virtuosentum. Komposition und Virtuosentum waren noch immer gemeinsame Dinge; wo sie sich getrennt zeigten, lagen Ausnahmen vor[1]. Eine Interpretationskunst im modernen Sinne fehlte, und wo tiefere Begabung nicht vorhanden war, feierte wenigstens das mechanische Fingerspiel Triumphe. Pädagogische Talente wie Clementi, Czerny, Cramer sorgten für kräftigen Nachwuchs, der es auf sich nahm, durch Bravourleistungen und öffentliche Wettkämpfe die eigene und der Meister Ehre zu erhöhen. Zudem begann allmählich auch die Tagespresse ihre Arbeit im Dienste der Virtuosen, sei es durch Berichterstattung und Anzeigen, sei es durch gelegentlich günstige Mystifikation bevorstehender Leistungen. Ihr kamen die Konzertgeber selbst durch geschickte Reklame auf halbem Wege entgegen. Lockende Programmtitel, die sich bei näherem Zusehen als vage herausstellen, wie etwa Steibelts Konzert »Voyage sur le Mont Bernard«, oder welche Schmeicheleien enthielten wie Démars »Hom-

[1] Vgl. Marx' Bericht über den Vortrag einer Kalkbrennerschen Komposition durch Moscheles in der Berl. Musikzeitung v. J. 1824, Nr. 50.

mages aux dames«, häufen sich. Was bei den Violinisten der älteren italienischen und deutschen Schule noch einen gewissen Sinn für gesunde Naturempfindung bekundete: das Nachahmen von Naturlauten, wird bisweilen zu ganz äußerlichen, unwahren Possen mißbraucht. Orgel- und Klaviervirtuosen reisen auf »Gewitter«-Konzerte, Kompositionen dürftigster Art, in denen mit rührender Naivität an die Phantasie der Zuhörer appelliert wird. Schlachtenkonzerte mit Kanonendonner und Kriegslärm erscheinen, Abkommen der alten »batailles«. Harmonika, Guitarre, Panmelodikon, Mandoline, Physharmonika und andere Phantasieinstrumente erhalten eine Konzertliteratur und werden von Spielern von sechs bis sechzig Jahren traktiert. Allenthalben Sucht und Bedürfnis nach Sensation und neuen, absonderlichen Wirkungen! Erst als die Schule sich durch Einschub besserer Elemente zu heben beginnt, legt sich dies Treiben. Es treten »charakteristische« Konzerte ein, pathetische, Militär-, Pastoral-, Adieux-Konzerte, die im ganzen recht erfreulich wirken und vergessen lassen, was der Markt sonst an talentloser Musik bot. Denn selbst wo Oberflächlichkeit die Hand führte, macht sich hier ein Streben nach Höherem bemerkbar: Grandezza und Pathos, Temperament und Virtuosenkühnheit treten oft in angenehmer Nachbarschaft auf. Schon die Mitwirkung des »grand orchestre« gebot im allgemeinen höheren Gedankenflug. Häufig liegen — wie in der romantischen Sinfonieliteratur der Zeit — bestimmte programmatische Tendenzen vor, die in vielen Fällen freilich nur auf Grund von Korrespondenzen oder Selbstbiographien nachzuweisen sind. Gemeinsam ist allen diesen Konzerten ein poetisch-romantischer Zug. Man spürt ihn vor allem in den von Hörnerklang und Mondscheinzauber überfließenden Adagien, dann aber auch in der Vorliebe, an zweiter Stelle Volkslieder zu benutzen, polnische, irische, schottische, russische, seit Rosinis »Tell« auch schweizer, entweder in freier Bearbeitung oder variiert. In der Art, den romantischen Zauber solcher »Stimmen der Völker« durch glänzende Klavierornamentik zu heben, zeigt sich am eindringlichsten das feine und verfeinerte Empfinden, das die mit Sehnsucht nach Übersinnlichem geschwängerte nachklassische Periode an die Kunst herantrug. Nicht in der Entdeckung und Popularisierung heute längst verbrauchter Spieltechniken allein liegt die historische Bedeutung der »brillanten« Konzertrichtung, sondern ebenso in der Vergeistigung des Materials, in der Urbarmachung jenes weiten Feldes sinnlich schöner Klänge, aus dem kein geringerer wie Rich. Wagner seine besten Früchte zog.

Die Fäden des klassischen und romantischen Konzerts liefen

in den Händen Joh. Nep. **Hummels** zusammen. Hummel besinnt sich allerdings erst in seinem dritten Konzert (Amoll, op. 84), daß er als Mozartschüler Besseres zu bieten habe als leichte Marsch- und Gesellschaftslyrik. Über das Hmoll-Konzert (op. 89) und »Les Adieux« (op. 110) hinweg steigerte sich sein Ausdruck und Können bis zum As dur-Konzert (op. 113), das durch warme persönliche Züge überrascht und zu Moscheles überleitet. Hummels Tonsprache hat trotz weltmännischer Glätte und Kälte etwas Anziehendes; weder tief noch durch eigenartige Melodik ausgezeichnet, liegt über ihr ein Hauch von Klassizität, dem einige der Konzerte bis heute eine ehrenvolle Stelle unter dem Geschmack und Finger bildenden Studienmaterial verdanken. Aber neben Proben für den neuen ornamentalen Klavierstil, in dem Chopin groß wurde, bieten sie gleichzeitig Beispiele für den Kardinalfehler der Richtung, für die nebensächliche Behandlung des Orchesters. Nach Abschluß des Anfangstuttis liegt die Entwickelung der Gedanken einzig in den Händen des Solisten. Die Rondos werden sogar im Bereiche der romantischen Schule nach Hummels Vorgang von Anfang an so angelegt, daß ihrer Verbreitung als separates Klavierstück nichts im Wege stand. Und um die Autokratie des Spielers vollständig zu machen, erhebt Hummel die freie Phantasiekadenz, ein Mozartsches Erbteil, am Schlusse der Ecksätze zur Regel. Damit war das Konzert — trotz Beethoven — seiner Urbedeutung wieder entfremdet und zu einem bloßen Spielstück herabgedrückt. Technischen Talenten wie Cramer und Czerny — Clementi betätigte sich nicht im Konzertfache — entsprach es freilich gerade in dieser Gestalt. Der in seinen Etuden so poetische **Cramer** hat in seinen sieben Konzerten viel Ungleiches niedergelegt. Das zweite in Dmoll hält sich durch die Generaleigenschaften der Richtung, treffliche Solopartien, ein hübsches Adagio cantabile und ein nach Viotti zugeschnittenes Rondo über dem Durchschnitt, aber im siebenten ist die Erfindung schon bis zur Trivialität abgeebbt. **Czernys** Schwerpunkt in der Komposition liegt nicht auf dem Konzertgebiete. Sein op. 214 gehört zwar nicht zum schlechtesten, was er hinterlassen, interessiert aber hauptsächlich als Kompilatorium der beliebtesten damals gebräuchlichen Virtuosenwendungen. Gelegentlich schrieb er — was als Beispiel für die geistige Bedürfnislosigkeit des Publikums erwähnt zu werden verdient — ein Konzert auf die von Hummel (!) herrührende Instrumentalbegleitung eines Giulianischen Guitarrenkonzerts (!). Schlimmer steht es mit D. **Steibelt**, der vielleicht den tiefsten Stand der nachmozartschen Konzertkomposition bezeichnet. Von Haus aus begabt und keineswegs phantasielos, lieferte Steibelt

selten mehr als Modearbeit. Viel Glück hatte er mit seinem Gewitterkonzert (Nr. 3), dessen beispielloser Erfolg dem brutalen neuen Donnereffekt[1], vielleicht auch dem zündenden Vortrag des Autors selbst zuzuschreiben ist. Französischen Anregungen, wie dieses »orage«, entsprangen auch Steibelts Jagdkonzert (Nr. 5)[2] und das doppelchörige Militärkonzert (Nr. 7), die beide infolge hübscher Programmauslegungen zu seinen verhältnismäßig besten Schöpfungen gehören. Jos. **Wölfl**, der Rivale Beethovens, gibt ebenfalls ein nicht übles Militärkonzert. Den Hauptinhalt bilden Marschfanfaren und Kriegsgetös, im letzten Satze die Schilderung des Heran- und Abziehens einer Musikbande. Solche Militärkonzerte waren auf den Geschmack des großen Publikums berechnet. Um ihnen Popularerfolge zu sichern, griff man nicht selten zu Zitaten aus der wirklichen Kriegsmusik, sogar zu beliebten Opernmelodien, die dem Sinne entsprachen. So bringt T. Latour in seinem Militärkonzert das kriegerische Unisonothema aus Mozarts Figaroarie »Dort vergiß leises Flehn«, Chr. Rummel als Anfang seines op. 68 das Motiv, auf welches Pizarro im »Fidelio« die Worte »Ha, welch' ein Augenblick« hervorstößt.
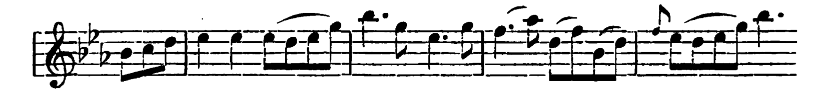
In diese Umgebung gehören auch C. M. v. **Webers** Klavierkonzerte. Die ersten beiden in Cdur und Esdur entstanden in den Jahren 1810 und 1812, zu einer Zeit also, da Deutschland sich den Ahnungen eines entscheidenden Befreiungskampfes hingab. Weber, der wie kaum ein anderer das Herz des Volkes schlagen hörte, gab der Stimmung schon bevor er als Freiheitssänger auftrat in diesen Konzerten Ausdruck. Das erste könnte geradezu Militärkonzert heißen. Stolz und aufgerichtet ziehen im Marschrhythmus die Tutti dahin, durchsetzt mit bald sinnigen, bald lebhaften Nebenepisoden, aus denen Werbetrommelklang und Abschiedsrufe zu tönen scheinen. Dem Adagio, das sich wie eine Vision des heimatfernen Kriegers gibt und Stimmungsmomente hat, die an Beethovens »An die ferne Geliebte« erinnern, folgt als blendender Kontrast das Rondo, eine Schilderung leichten, bewegten, fröhlichen Lagerlebens. Feiner organisiert, obwohl auch nur auf den üblichen Konversationston abgestimmt, ist das Esdur-Konzert. Sein

---

[1] Er bestand in tiefen Klaviertremoli mit Pedalbenutzung. Field, der ebenfalls ein Gewitterkonzert, »L'incendie par l'orage«, schrieb, läßt bei Donner und Blitz ein zweites Klavier mitwirken, »parcequ'un seul Pianoforte serait trop faible pour exprimer l'orage«.

[2] »Das Thema zu dem Adagio ist nach einem Liede, welches Maria Stuart, Königin von Schottland, in dem Gefängnis zu Edinburg komponierte« erklärt ein Gewandhausprogramm vom Jahre 1807.

Coup d'archet und eleganterer Klaviersatz hat französische Färbung. Weber selbst bekannte sich offen zur Programmmusik, als er 1821 seinen Freunden das F moll-Konzertstück vorspielte. Nach den Aufzeichnungen Benedikts[1] hat er die Klage einer verlassenen Burgfrau um den im Kreuzzug weilenden Gatten, ihre Visionen und Träume, Rückkehr des Helden und Freude des Wiedersehens darin schildern wollen[2]. Zwar haßte Weber »alle betitelten Tonbilder«, dennoch kam das Stück nach seinem Tode als »Le Croisé« in Umlauf. Die halb gegebene, halb genommene Programmerläuterung diente seinem oben (S. 177) zitierten Worte zufolge eigentlich nur zur Entschuldigung der Molltonart, denn die spannende dramatische Anlage des Ganzen schloß ein Mißverständnis aus und wäre auch ohne Kommentar als ein dichterisches Erlebnis verstanden worden[3]. Der Höhepunkt der Komposition, das grandiose Marschintermezzo, zeigt, wie stark Beethovens Kunst der Realisierung einer poetischen Idee auf Weber gewirkt. Sein Konzertstück ist zugleich ein Muster für die von jetzt ab häufig erscheinenden, pausenlosen Konzerte, die sogenannten *Concertini*. Ableger des großen Konzerts, entsprangen sie wahrscheinlich praktischen Rücksichten, vielleicht um selbst in Programmnummern von kurz bemessener Zeitdauer dem Künstler Gelegenheit zum Allegro- und Adagiospiel zu geben. Die Satzzahl schwankt zwischen zwei und vier. Schuberts Wandrerphantasie gehört zu der Gattung der unbegleiteten Concertini und rückte erst mit Liszts Orchesterbegleitung in die Nähe des Weberschen Stückes. Auch der mit Weber innerlich verwandte aber minder begabte Ludw. **Böhner** formt sein Konzert op. 14 in ein langes, pausenloses Allegro, wobei am Schlusse noch ein neues Thema eingeführt wird. Berühmt war sein romantisches grand Concerto op. 7 mit dem zweiten Thema:



[1] Max M. v. Weber, K. M. v. Weber, ein Lebensbild, II, S. 311 ff.

[2] Die Idee hatte er schon 1815 gefaßt; vgl. F. W. Jähns, K. M. v. Weber in seinen Werken, S. 338.

[3] In welch zweifelhaftem Rufe die ausgesprochene Programmmusik 1815 stand, geht aus Webers Brief an Rochlitz aus diesem Jahre über das geplante Konzertstück hervor: »Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängt sie sich mir unwiderstehlich immer wieder auf, und will mich von ihrer Wirklichkeit überzeugen. Auf jeden Fall möchte ich an keinem Orte, wo man mich nicht schon kennt, damit zuerst auftreten, aus Furcht verkannt und unter die Charlatans (!) gerechnet zu werden« (Jähns, a. a. O. S. 338).

einem hübschen Andantino im Pastoraltone und einer glänzenden Polacca zum Schluß, doch spiegeln beide Arbeiten nur in Nebenzügen den Charakter des seinerzeit als Original bekannten Tonsetzers wieder. A. A. **Klengels** und Fr. **Himmels** Konzerte, die den Weberschen nahe stehen, bieten nichts bemerkenswertes[1], ebensowenig Fr. **Schneiders** Arbeiten, unter denen höchstens ein auf Beethoven zurückgehendes Cmoll-Konzert hervorzuheben wäre. Ludw. **Bergers** autograph erhaltenes Cdur-Konzert[2] ist die Arbeit eines gebildeten, fein empfindenden Musikers, aber nicht frei von Pedanterie.

Zwischen Weber und Chopin vermittelt John **Field**, eine empfindsame, poetische Natur, deren freie Entfaltung leider durch ein unglückliches Temperament eingeschränkt blieb. In der Kühnheit der Klavierbehandlung, z. B. bei freien Einsätzen und wild kadenzierenden Läufen (Konz. Nr. 1 [3]), in mancher geschwätzigen Soloepisode steht er Weber gleich, mit dem er auch das Sinnige des Ausdrucks teilt. Mit der filigranartigen Ornamentik, wie sie auch seine Nocturnes auszeichnet, arbeitet er unmittelbar Chopin vor. In Fields Konzerten steht viel Veraltetes. Das bemerkenswerteste weil subjektivste ist das siebente mit dem von Schumann gepriesenen »Mondschein-Notturno«, während das heute noch nicht ganz vergessene in Asdur ausgeprägt Hummelschen Geist hat. Ihr Erscheinen machte Aufsehen in Deutschland, da sie mit zu den ersten gehörten, die fremde nationale Klänge, wie sie vorher äußerst sparsam nur im Finale des französischen Violinkonzerts erschienen waren, ins Klavierkonzert, namentlich ins Adagio, übertrugen. Field verbrachte zwar den größeren Teil seines Lebens außerhalb Irlands, aber der zart schwärmerische Zug, der durch seine Sätze geht, und eigentümliche rhythmische und harmonische Feinheiten, wie sie der irischen, schottischen und englischen Volksmusik eigen sind, zeigen, daß er geistig mit der Kunst seiner Heimat stets in engster Fühlung blieb. Die reizend und kunstvoll variierten Variationen über ein air ecossais im ersten Konzert mögen wesentlich dazu beigetragen haben, der längst erwachten Vorliebe für das internationale Volkslied nun auch die große sinfonische Komposition zugänglich zu machen. Auch hierin also ging Field Chopin voraus.

Field wurde von Schumann in der »Neuen Zeitschrift für Musik«

---

[1] In Himmels Konzert op. 25 treibt die Scheu vor der Molltonart eine wunderliche Blüte: nur das erste Tutti des durchweg in leichtem Singspielton gehaltenen Eingangssatzes steht in Dmoll.
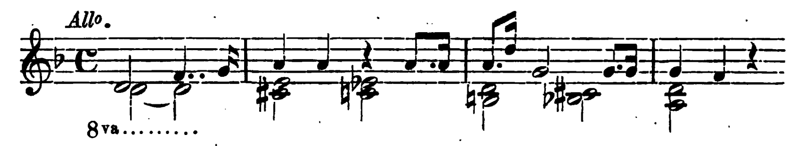
[2] Kgl. Bibl. Berlin mit der Notiz »Petersburg, im Febr. 08«.

[3] Zum ersten Male 1818 vom Pianisten Charles Mayer in Paris gespielt.
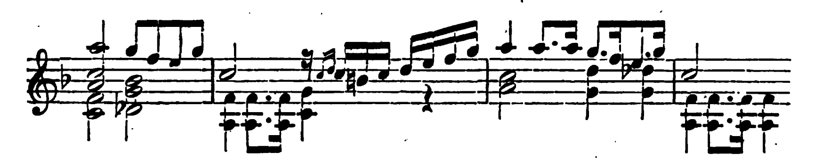
des Jahres 1835 überschwenglich gefeiert. In diesem Organ liegt überhaupt für die Zukunft ein empfindlicher Gradmesser vor für alles was der Markt an ernster Musik bot. Die Konzertliteratur war, wie sich aus den spärlichen Rezensionen ergibt, vor Überproduktion geschützt. Sogar Mangel an guten Beiträgen stellte sich ein, und Schumann schrieb: »Die Zeitschrift hat seit ihrem Entstehen ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen sechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher«, ... »Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch«[1]. Schumanns Sorge war nicht unbegründet. Das Klavier schien sich allmählich vom Orchester trennen und nur mehr als Soloinstrument auftreten zu wollen. Ein Blick in die der Statistik dienenden Musikjournale der Zeit, z. B. das Castellische, belehrt, wie ungeheuerlich inzwischen die Zahl der Variationen, Potpourris, Rondos brillants, Adieux, Souvenirs angewachsen war. Konzertanzeigen erscheinen selten. Man stand mitten in der Periode Rossini-Bellini-Donizettischer Opernkunst, gegen die erst langsam die deutsche Romantik der Weber, Spohr, Marschner zu wirken begann. Klaviertalente ersten Ranges wie Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Liszt, hineingerissen in den Strudel des musikalischen Völker-Rendezvous in Paris und London, entrichteten in ungezählten Opern- und Balletparaphrasen dem Zeitgeschmack ihren Zoll, und namentlich die Pariser Aristokratensalons verschuldeten, daß eine Reihe junger, strebsamer Künstler ihre Kraft an Modetand vergeudeten, wenn gar sie nicht als Opfer glühender Komtessenverehrung untergingen. Tiefere Naturen widerstanden dem Taumel dank ihrer ausgeprägten Rasseeigentümlichkeit (Chopin), oder fanden in der Kenntnis und Verehrung Beethovenscher Werke eine Panazee gegen Oberflächlichkeit und Augenblickskunst (Moscheles, Liszt). Auch Fr. **Kalkbrenner**, der »Generalpächter aller am Pianoforte erlaubter Eleganzen«, war mit Beethoven vertraut, das zeigt, auch wenn seine Beethovenarrangements nicht erhalten wären, das groß und solide angelegte Asdur-Konzert op. 127. Impulsiver und jugendfrischer gibt sich das Grand Concerto Dmoll op. 61. Trotz fadenscheiniger Mache spricht ungeheucheltes Temperament und der ganze Zauber der in schillernden Passagenglanz gehüllten früh-Lisztschen Klavierromantik aus ihm. Geschichtlich ist das Konzert insofern interessant, als es offenbar Fréd. **Chopin** als Muster für sein Emoll-Konzert diente. Zwischen dem Anfang des Kalkbrennerschen:

---

[1] R. Schumanns Ges. Schriften (Reclam), II, S. 176.
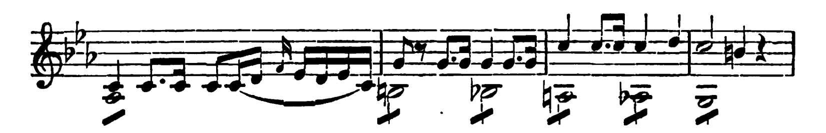


und dem des Chopinschen besteht eine gewisse Verwandtschaft, die sich namentlich in der Baßführung bemerklich macht. Dem nach französischer Art männlich-chevaleresk erfundenen Anfangsthema steht in beiden Fällen ein weiblich-zartes gegenüber, doch hat Chopin aus Kalkbrenners ärmlichem



kein Gold zu schlagen gewußt. Beide treffen in der imponierenden Klavierornamentik, im flüssigen Terzen- und Sextenspiel, in der schönen Romanzenmelodik und im heiteren Rondoton zusammen. Chopins Widmung an Kalkbrenner hat somit seinen inneren Grund. Im einzelnen läßt der Pole den Deutschen weit hinter sich; er überragt ihn an feingeschwungener Melodik, an Rhythmik und origineller Harmonik, überhaupt an musikalischer Selbständigkeit. Unter den Deutschen kommt ihm Spohr auch im Punkte der Verzierungskunst wohl am nächsten. In Chopins Emoll-Konzert liegt der Anlage und dem Charakter nach der reine Typus des brillanten romantischen Klavierkonzerts vor. Selbst die Mondscheinepisode nach dem ersten, kräftigen Soloeinsatz ist ein beliebter Trumpf der Schule. An persönlichen Zügen reicher ist das Fmoll-Konzert mit seinen schroffen Wechseln von hart und weich, mit dem überschwenglichen Larghetto, einem der glühendsten Liebesgeständnisse in Tönen, die die Literatur kennt. Anklänge an Nationalweisen erscheinen kaum merklich häufiger als bei Field, ausgesprochen eigentlich nur in den Schlußsätzen. Das unübertrefflich Eigene, was Chopins beide Konzerte bis heute in der Gunst der Hörer hielt, liegt in dem über ihre Sätze ausgebreiteten poetischen Duft, in dem Zuge zum Hohen, in der Kunst der stimmungsvollen Modulation, die auch Chopins übrige Musik auszeichnet. Daß sie Beethovens Konzertprinzip fernstehen und in dem Mangel einer zugunsten des Solisten vernachlässigten Orchesterbegleitung eine Schwäche haben, die bekanntlich Tausig zu verbessern suchte, verschlägt dabei nichts; mit allen Vorzügen und Fehlern ihrer Gattung

sind sie Dokumente einer Glanzperiode des Klavierspiels und als solche von dauerndem Werte. Wer unter Chopins Zeitgenossen Ruhm als Konzertkomponist gewinnen wollte, brauchte jene nur als Vorbilder zu benutzen. Ziemlich ungeniert tut das Henri **Herz**, der Liebling der klavierspielenden Welt um 1830. Gereicht die Anlehnung an Chopin schon seinem ersten Konzert zum Vorteil, so bringt das zweite (op. 74) in seinem Anfang



nicht viel mehr als eine Versetzung des Chopinschen Emoll-Themas in den $^4/_4$ Takt. Auch weiterhin, in der Faktur des Adagios und des Rondos wird Chopin lebendig. Die Molltonart, die Herz bevorzugte, grassierte damals unter den Konzertkomponisten. Scherzend meinte Schumann, man sei bange, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Immerhin war Herz ein eminentes Klaviertalent, dessen Früchte weniger in der späteren Klaviermusik als in der Orchestertechnik, der Berliozschen und Wagnerschen, aufgingen. Das von Chopin schon mit äußerster Sensibilität zerlegte Akkord- und Passagenwesen — oft mit der Melodie in den Mittelstimmen — feiert mit Herz seine größten Orgien. Außer Liszt hatte bis dahin kaum ein zweiter Sprungtechnik und blitzschnelle Tonrepetition systematischer geübt als er. Der Nachwelt ward damit allerdings wenig errungen, und wie er technisch Handlanger des größeren Liszt wurde, so drang er auch musikalisch über die Bestimmung nicht hinaus, Chopin die Pfade geebnet zu haben. Dasselbe Los fiel Sig. **Thalberg** zu, der indes nur ein einziges Klavierkonzert (op. 5) schrieb und sich hütete, auf Schumanns vernichtende Kritik hin ein weiteres folgen zu lassen. Wie Herz und Thalberg erging es anderen »Konzert-Konzertkomponisten« der vormärzlichen Zeit, den Charles Mayer, Döhler, Hartknoch, W. Taubert, über deren ephemere Bedeutung Schumann prophetische Worte niederschrieb. Über den Durchschnitt ragen nur Ferd. Ries und der Engländer W. Sterndale-Bennett hinaus, Ries mit seinem eigenartig kühnen Cismoll-Konzert op. 55, Bennett mit dem schön gearbeiteten, poetischen Cmoll-Konzert op. 9. Beide Werke bilden Höhepunkte im Schaffen ihrer Autoren. Norbert Burgmüllers Adur-Konzert op. 1 verdient seiner weichen, elegischen Züge wegen Erwähnung.

Daß solide Grundlagen in der Allgemeinbildung den einzigen Rettungsanker abgaben für Komponisten, die der Sirene der Brillanz zu verfallen drohten, lehrt das Beispiel Mendelssohns, Schumanns und Moscheles'. **Mendelssohn** stellte — wie immer, wenn er sich zum ersten Male in einer neuen Kompositionsgattung versuchte — in seinem Gmoll-Konzert gleich ein Stück reifster Kunst hin. Den Erfolg dankt es neben einer mäßig schweren, dankbaren Solopartie seiner Themenplastik und der meisterhaften Mischung von Kontrasten. Mendelssohns Leidenschaft dünkt uns heute nicht immer echt, vermutlich weil sie häufig in Gesellschaft trivial gewordener Wendungen auftritt. Das Violinkonzert und das erste Klavierkonzert sind beide frei davon, sie gehören zu Mendelssohns inspiriertesten Tonstücken. Dabei verrät Mendelssohn eine Kunst, die zu seiner Zeit verloren gegangen schien: die Tutti innerhalb weniger Takte so spannend zu führen, daß der Soloeinsatz wie eine elementare Notwendigkeit wirkt. Keins seiner drei Konzerte, das mit müder Phantasie hingeworfene in Dmoll eingeschlossen, hat ausgedehnte und abgeschlossene Ritornelle. Damit betrat Mendelssohn einen Weg, der wieder zum älteren Konzert zurückführte. Denn die übermäßig ausgesponnenen Tutti der Mozartschen Schule waren streng genommen Eindringlinge. Und was Mendelssohn mit feinem Instinkte, vielleicht auf Anregungen Bachscher Musik hin aufnahm, adoptiert Rob. **Schumann**, der den Hörer im Anfang des Amoll-Konzerts sofort in medias res stellt. Schumann geht sogar über Mendelssohn noch hinaus, indem er das Orchester an den Soli inniger Anteil nehmen läßt. Es erscheint aber fraglich, ob Schumann dies Verhältnis der Parte von Anfang an im Auge gehabt. Nicht nur die Faktur des ersten Satzes, der bekanntlich einige Jahre als »Pantasie« selbständig bestand, sondern auch die intimen, nicht eigentlich konzerthaften Wendungen des zweiten weisen darauf hin, daß Schumann von der Klaviersonate ausging. Es scheint fast, als habe er den fertigen Sonatensätzen erst nachträglich die Orchesterbegleitung entnommen, andernfalls würde ihm für den Schlußsatz, der noch der relativ konzertmäßigste ist, wohl ein anderes, (ohne »brillant« zu sein) zündenderes Thema eingefallen sein. Den poetischen Schatz, der in dem Werke steckt, hat Kretzschmar feinfühlig ans Licht gezogen[1].

Den tiefer beanlagten Künstlern des Mendelssohn-Schumannschen Kreises schließen sich Carl Reinecke, Ferd. Hiller und Adolf Henselt an. Reinecke und Hiller wandeln in ihren beiden Fismoll-

[1] Nr. 592 der kleinen Konzertführer (Br. & H.).
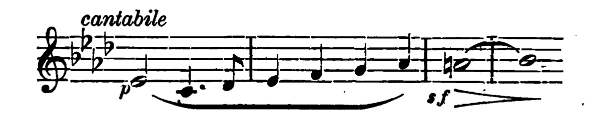
Konzerten auf streng Mendelssohnschen Pfaden, regen weniger durch große Konzeption als durch geistreiche Details an. Henselt nähert sich der Herz-Riesschen Brillanz und nutzt mit Geschmack und Temperament die ihm eigentümliche Spielart der weiten Griffe zu schönen; poetischen Wirkungen aus. Einflußreicher als das Konzertschaffen dieser drei wurde das eines älteren Meisters: Ignaz **Moscheles.** Feingebildet und reich talentiert, hatte er in seiner Jugend dem Pariser Klavierteufel geopfert, war aber durch das Studium der Klassiker allmählich der ernsten Musik zugeführt worden. Das Gmoll-Konzert op. 58 (Nr. 3) erschließt zuerst den Grundzug seines Wesens, das Pathos, das sich durch alle seine späteren Werke von Bedeutung zieht. Glückliche Themenerfindung — gleich anfangs erscheinen erstes und zweites Thema kombiniert — und ernste Durchführungsarbeit haben es bis heute als Studienwerk lebendig erhalten. Wichtiger als die folgenden Konzerte Nr. 4 und 5 sind Nr. 6 (Concerto fantastique 1835), Nr. 7 (Concerto pathétique) und Nr. 8 (Concerto pastorale 1838). Moscheles greift hier, indem er poetische Tendenzen wählt, auf Weber und dessen Zeitgenossen zurück, und zwar nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich. Er läßt die Sätze pausenlos auseinander hervorwachsen, schreibt große Concertini. Die Starrheit der Hummelschen Satzanordnung wird also noch zu dessen Lebzeiten gebrochen und durch eine innere, auf Liszt weisende ersetzt. Die Aufstellung des Satz- und Gedankenmaterials ist folgende:

C. fantastique: Viersätzig. Allegro, Andante, Allegro agitato (mit umgebildeten Themen aus dem ersten Allegro), Vivace (nicht nach Rondoart).
C. pathétique: Allegro maestoso, Allegro agitato, Andante, Allegro agitato, Andante, Allegro con brio.
C. pastorale: Andante con moto, Allegretto, Adagio, Allegretto, Allegro non troppo.

Die Idee der Themenumbildung in den einzelnen Sätzen führt Moscheles am nachdrücklichsten im pathetischen Konzert durch, wo das hart rhythmisierte Trompetenmotiv



später in der weichen Form



wiederkehrt. Das führt auch im Pastoralkonzert zu einer reizenden Einheit der Bilder. Aus einer Äußerung über das letztere geht hervor, daß Moscheles dabei als bewußt schaffender Künstler arbeitete; er schreibt: »das Pastoralkonzert ... hat die kürzere, moderne Form der drei zusammenhängenden Sätze, und mehr Lebendigkeit, ja Leichtigkeit wie meine letzten Konzerte«[1]. Schumann, der sich ungemein für die Entwickelung des Konzerts interessierte und gelegentlich den bemerkenswerten Vorschlag machte, dem Konzert das Scherzo einzureihen, war kein Freund der ihm ästhetisch unberechtigt erscheinenden Verknüpfung der Sätze. Er ließ höchstens das ältere, kurze Concertino gelten und lieferte dazu mit op. 97 und 134 Beispiele[2]. Daß aber eine Veränderung des herkömmlichen Typus allgemein erwünscht war, spricht aus seinen Bemerkungen und den praktischen Versuchen anderer. Nicht so sehr die Form als die Art, wie das Klavier sich bisher mit dem Orchester verband, empfand man als veraltet. Ahnungsvoll schrieb Schumann: »So müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während daß das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe«[3]. Es war das Dramatische, was ihm und seiner Zeit im Blute lag, was von Moscheles angebahnt, doch erst von Liszt ins Konzert übergeführt wurde. Liszt steht auf den Schultern Moscheles', erhielt aber einen wirksamen Anstoß von anderer Seite, von Henry Litolff. Litolff trägt Liszt gleichsam das notwendige moderne Konzertmaterial zu. In Betracht kommen seine fünf großen »Concertos symphoniques«. Schumanns Wunsch, das Scherzo als vierten Satz eingefügt zu sehen, ist in diesen ebenso berücksichtigt wie sein Verlangen nach einer neuen Verbindung des Orchesters mit dem Solo. Schon Litolffs erste Konzertsinfonie (1844) räumt dem Orchester eine exzeptionelle Stellung ein: es ist Hauptträger der Gedanken geworden und behält das letzte, gewichtigste Wort, während dem Klavier die Rolle eines obligaten Orchesterinstruments zufällt, ähnlich wie in Beethovens Chorphantasie, freilich mit stark virtuoser Tendenz. Der Komponist arbeitet nicht mehr einseitig
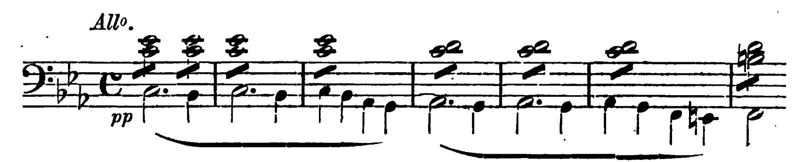
---

[1] »Aus Moscheles' Leben«, II, S. 77. S. auch Mendelssohns Briefe an J. und Charlotte M. (1888), S. 162 f.

[2] Nur im Violoncellkonzert wurde Sch. sich selbst untreu.

[3] Ges. Schriften, II, S. 176.

auf Solo- und Tuttiwirkungen hin, sondern sucht, wie äußerlich durch die Vierzahl der Sätze, auch innerlich einen vollkommenen Parallelismus zur Sinfonie herzustellen. Am besten gelang ihm das in den drei letzten Konzerten (Nr. 3—5), die trotz gewisser räumlicher Ausschreitungen — der erste Satz des D moll-Konzerts (Nr. 4) ist zwölf Takte länger als Liszts A dur-Konzert! — Zeugnisse einer kühnen Phantasie sind. Eindrücke aus Berlioz' phantastischer und Haroldsinfonie treffen zusammen mit solchen aus Beethovenschen Werken, und als Litolff 1844 im Leipziger Gewandhause aufgetreten war, wagte man ihn bald darauf mit Beethoven selbst zu vergleichen[1]. Leider stand seiner allgemeinen kompositorischen Begabung nicht das erforderliche Maß originaler Erfindung und Selbstzügelung zur Seite; das ist zu bedauern, denn Litolff war im übrigen eine impulsive Natur voll revolutionärer Ideen, dazu ein Instrumentationskünstler ersten Ranges, der Mustergültiges hätte bieten können. Am bekanntesten wurden sein drittes Konzert (1846), eine pomphafte Apostrophe an Holland, und das großangelegte vierte (1854) mit dem diabolischen Scherzo, einem Pendant zu Vieuxtemps' romantischem Stücke aus der gleichen Tonart. Der Anfang des fünften



scheint von Liszts inzwischen bekannt gewordenem Es dur-Konzert inspiriert zu sein. Einer thematischen Verknüpfung der Sätze geht jedoch Litolff, so modern und fortschrittlich er dachte, aus dem Wege, hält sich vielmehr an die durch die Sonatenform gebotene Abgeschlossenheit der Sätze.

Liszt erstrebte vielleicht weniger eine Annäherung des Konzerts an die Sinfonie als eine neue Verbindung des Orchesters mit dem Solo. Die Widmung seines Es dur-Konzerts (komponiert 1848) an Litolff beweist, daß er dessen Fingerzeige verstanden; das Manuskript des in demselben Jahre entstandenen A dur-Konzerts trägt nach dessen Vorgang die Überschrift »Concerto symphonique«[2]. Aber auf Grund des von R. Wagner vertretenen Glaubenssatzes, daß die Form der Idee unterstellt sei, gelangte er zu neuen Bildungen. Das form-

[1] Griepenkerl in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1847, S. 262.

[2] L. Ramann, Franz Liszt, II_2, S. 339.

gebärende Prinzip in Liszts Konzerten und sinfonischen Dichtungen ist die Dramatik. Alles was sich der streng psychologischen Entwickelung einer Affektenreihe entgegenstellt, im Konzert also die langen Tuttiritornelle und die durch Tradition geheiligten »Spielepisoden« in den Soli, fällt weg. Von der älteren Form wird nur das künstlerische Grundgesetz der Kontrastwirkung übernommen. Dafür benutzt Liszt das alte, damals aber überraschende Mittel der rhythmischen Variation zur inneren Verbindung der Abteilungen. Der Neuheit dieses Vorgehens war er sich wohl bewußt; »diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluß [nämlich durch Wiederholung vorangegangener Themen] ist mir ziemlich eigen« heißt es in dem interessanten Briefe an seinen Vetter Eduard Liszt über das Esdur-Konzert[1]. Liszt geht damit weit über Moscheles' schüchterne Versuche hinaus. Was zu Beginn des Stückes durch eine kurze, eindringliche Exposition als Grundmaterial vorgelegt wird, erfährt im Verlaufe eine durch geistige Motive bestimmte Umwandlung. An der Art der Umbildung erkennt man in jedem Augenblick gleichsam den Stand des seelischen Läuterungsprozesses. Der Homogenität ihres Gedankenmaterials nach sind Liszts Konzerte etwa einem Baume zu vergleichen: aus wenigen gemeinsamen Wurzeln entspringt ein weites, belaubtes Geäst. Im einsätzigen Adur-Konzert — das in Esdur läßt noch eine gewisse Vierteilung gewahren — ist die Konsequenz der dramatischen Entwickelung bis aufs letzte durchgeführt; es stellt einen vollständig neuen Konzerttypus dar. Immerhin bedeutet diese architektonische Reform nur den sekundären Teil an Liszts Tat. Wichtiger ist seine innere Stellungnahme zum Konzert. Vergegenwärtigt man sich den Durchschnitt der »brillanten« Konzertliteratur vor 1850 in ihrer Oberflächlichkeit und Effekthascherei, in ihrer Liebedienerei der Mode, dem Publikum gegenüber — Chopin, Moscheles, Mendelssohn gehörten zu den wenigen Ausnahmen —, und vergleicht man damit Liszts beide Konzerte, dann tritt seine Persönlichkeit als eine von Grund aus selbständige und willensstarke weit aus dem Kreise seiner Zeitgenossen heraus. Liszt war der erste, der Beethovens Konzerte ihrem inneren Wesen nach aufs tiefste begriffen hatte. Er sagte sich los von allem Äußerlichen, was flüchtiges Modevirtuosentum dem Konzerte seitdem umgehangen, und setzte dafür Innerliches, Selbsterlebtes. Seine Konzerte sind Programmmusik im Sinne der Beethovenschen, Schilderungen von Gemütserlebnissen, Dichtungen, aus übervollem Herzen

[1] Abgedruckt bei L. Ramann, a. a. O., S. 337.

geboren und deshalb nicht zu verstehen ohne liebevolles Versenken in ihren feinen Organismus[1]. Dieses notwendige Sichversenken aber fiel dem Publikum der Zeit nach 1850 unendlich schwer. Nicht nur, daß es mit ähnlichen alten Vorurteilen an Liszts Konzerte trat wie an R. Wagners Musikdramen, die eigentümliche Verbindung des Orchesters mit dem Solo an sich machte einer sofortigen klaren Auffassung Schwierigkeiten. Denn bei Liszt hat das Orchester ebensoviel zu sagen wie das Klavier, beide spinnen zu gleichen Anteilen den dramatischen Faden. Des Hörers Aufmerksamkeit muß sich demnach jeden Augenblick auf die Sinfonik des Ganzen richten, darf weder durch die Leistungen des Solisten noch des Begleitkörpers sich über Gebühr lange zerstreuen lassen. Diese Auffassungsschwierigkeit stand auch noch dem Eindringen der Brahmsschen Konzerte im Wege; sie wurde erst gehoben, als durch häufige öffentliche Vorträge das vielfach Ungewohnte in Gewohntes verwandelt worden war. Heute gehören Liszts Konzerte mit Ausnahme des Concerto pathétique für zwei Klaviere zu den beliebtesten im Konzertsaal.

Wenn Liszts Konzerttypus nicht sogleich allgemein aufgegriffen wurde, so lag das wohl daran, daß die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts keine dem Meister ähnliche Künstlernatur wieder hervorbrachte. Um mehr als Epigonenwerk zu schaffen, bedurfte es eines ebenso stark subjektiv empfindenden, romantisch beanlagten Virtuosen. Groß entworfene einsätzige Konzerte erscheinen zwar von jetzt ab häufig, der einzige aber, der im Klavierkonzert Lisztschen Grundsätzen zu folgen versuchte, ist m. W. Rimsky-Korsakow. Die künftige Bevorzugung der dankbareren dreisätzigen Form scheint zum Teil auf den wachsenden Einfluß von Brahms und Rubinstein zurückzugehen. Immerhin hat Liszt durch die Großartigkeit der Konzeption jüngere und jüngste Meister zu bedeutungsvoller Produktion angeregt. H. v. Bronsart schrieb sein schönes, teils Chopin, teils Liszt als Vorbild benutzendes Fismoll-Konzert, Raff das leider oberflächlich geratene Cmoll-Konzert op. 185; später kamen X. Scharwenka mit dem durch echte Leidenschaftlichkeit und geschlossene Anlage ausgezeichneten Bmoll-Konzert op. 82, F. Draeseke mit dem brillanten Esdur-Konzert op. 36, P. Pabst (Esdur op. 82), d'Albert (Edur op. 12) und andere Pianisten der jüngeren Generation.

Zurzeit herrscht unter den Konzertkomponisten eine gewisse Verlegenheit in der Wahl der Konzertanlage und des Stils, die der

[1] S. Kretzschmars Erläuterungen in den Kl. Konzertführern.

verwirrenden Gegensätzlichkeit der Lisztschen und Brahmsschen Typen entsprungen zu sein scheint. **Brahms** nämlich greift in seinen beiden drei- und viersätzigen Konzerten die abgeschlossenen Sätze, also die ältere Form der Beethovenschen Zeit wieder auf und weicht im Stil insofern von Liszt ab, als er den Konzertbegriff aufs denkbar engste zusammenzieht. Brahms stand von Anfang an der Brillanz fern. Sein Klavierstil ging wie der Schumanns aus einer Anpassung der natürlichen Technik an den vorgestellten musikalischen Gedanken hervor. Das äußert sich im kleinsten Tonbilde ebenso wie in den großen Sätzen. Hier im Konzert wird dem freien Virtuosenmusizieren nicht der kleinste Raum gegönnt, Orchester und Solist sind völlig zusammengewachsen, arbeiten mehr miteinander als gegeneinander, indem sie sich bestätigend ins Wort fallen, die Rede wechselseitig fortführen oder mit neuen Auslegungen ergänzen. Mit mehr Recht noch als bei Litolff kann man hier von »Concertos symphoniques« reden, namentlich weil der kontrapunktischen Arbeit, der ernsten, auf große Ideen sich zuspitzenden Konzeption breiterer Raum gegeben ist. Brahms' Konzerte wenden sich zunächst nicht an das Ohr, sondern an den auffassenden und kombinierenden Verstand. Aus der Erkenntnis eines bis ins Detail lebensvollen thematischen Organismus geht der Genuß hervor, den beide bereiten. Das war im Jahre 1859, als das D moll-Konzert zum ersten Male erklang, noch etwas Ungewohntes. Das Schicksal des anfangs abgelehnten Werkes, das heute als ein Markstein in der deutschen Konzertkunst dasteht, ist denn auch gleichzeitig die Geschichte der Umwandlung des Musikgeschmacks im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewesen. In Kalbecks jüngst erschienener Brahmsbiographie[1] wird die Entstehung (zuerst als Sonate für zwei Klaviere) auf starke Gemütserregungen, die sich des jungen Komponisten nach dem tragischen Ende seines Freundes Schumann bemächtigten, und auf Eindrücke der neunten Sinfonie Beethovens zurückgeführt. Der Inhalt macht das wahrscheinlich. Jedenfalls liegt wie in Liszts Adur-Konzert ein sehr ernstes Motiv zugrunde, von dessen Druck erst lange Kämpfe befreien. An der Hand bald tragisch-ernster, bald lieblicher Episoden, immer jedoch unter Begleitung höchster technischer Meisterschaft, führt Brahms den Hörer durch den titanenhaften ersten Satz über das sinnende Adagio hinweg zu dem frohen Durschluß des Finalrondos. Als er später nach mehr als zwanzig Jahren als ausgereifter und anerkannter Meister wieder

[1] Wien, 1904, I, S. 173.

zum Konzert zurückkehrt, ist besonnenes, aber ungeschwächt kraftvolles Empfinden an Stelle des ungebändigten Genialitätsgefühls getreten. Die Gedankenfülle, übergroß um sich in drei Sätzen zu erschöpfen, weitet sich im Anschluß an die Sinfonie zu vieren aus und bildet einen wahren Mikrokosmos von übergreifenden Ideen. Auch hier hat Kretzschmar mit feinstem Gefühl die Fäden des komplizierten Tongewebes dem Verständnis bloßgelegt[1].

A. **Rubinstein** faßte das Konzert äußerlicher auf als Brahms, im Sinne eines Virtuosen, dem vor allem an der brillanten Wirkung gelegen ist. Aber das virtuose Element drängt sich nicht unliebsam hervor. Seine letzten Konzerte in Dmoll und Esdur gehören zu den schönsten Blüten moderner Konzertkunst. Die Verschiedenheit ihres Charakters drückt sich in den Tonarten aus: das erstere fließt leidenschaftlich erregt dahin, mit anmutigen, barkarollenähnlichen Episoden durchsetzt, im Finale keck und feurig dahinspringend, das andere idyllisch, zuweilen Nationalweisen zitierend und in seinen ruhigen Naturstimmungen Wagnersche Einflüsse verratend.

Mit Liszt, Brahms und Rubinstein sind die drei Meister genannt, welche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf das deutsche Klavierkonzert am nachhaltigsten wirkten. Mit Rubinstein beginnt eine starke Invasion des ausländischen Klavierkonzerts. Je näher der jüngste Jahrhundertwechsel rückt, um so mehr tritt Deutschland gegen das Ausland in der Konzertproduktion zurück, und zwar weniger in quantitativer Hinsicht als der inneren Bedeutung nach. Die zurzeit am meisten gespielten Klavierkonzerte — Liszt und Brahms ausgeschlossen — stammen aus nichtdeutschen Federn. Das mag zum Teil an der allgemeinen Entwickelung der deutschen Musik in der letzten Zeit liegen, an ihrem seit Wagner und Liszt verstärkten Hange zum Musikdrama, zur großen sinfonischen Orchesterkomposition und zum einstimmigen Liede, einem Hange, der die Beschäftigung mit dem Konzert zwar nicht ausschließt, aber doch einzudämmen geeignet ist. Inzwischen haben Nationen, die vorher im großen Völkerkonzert nicht mitsprachen oder wenigstens nicht vernehmlich waren, sich eine eigene Musikliteratur zu erwerben begonnen. Will man das »Konzert« als eine dem ursprünglichen Musikempfinden besonders nahestehende Formgattung, gleichsam als eine Durchgangsstufe zur höheren sinfonischen Orchesterkomposition auffassen — die Geschichte bestätigt das —, so kann man sagen: Deuschland hat durch eine zweihundert Jahre lange Pflege des Konzerts seine Kräfte darin auf natürlichem Wege

---

[1] Konzertführer Nr. 597.

nahezu erschöpft und den Standpunkt erreicht, wo es dasselbe an andere Nationen abgeben kann, ohne an Musik ärmer zu werden. Italien als älteste Pflegestätte des Konzerts hat das längst getan, sich aber nicht zur rechten Zeit nach Ersatz umgetan. Hinter Italien und Deutschland stehen Frankreich, Rußland, Skandinavien, England mit einer verhältnismäßig jungen Konzertliteratur und einem reichen Schatze unverbrauchter Naturmusik, und während man bei uns, wie es scheint, von den ermüdenden Siegen der »neudeutschen« Meister ausruht, sind jene Nationen bereits am Werke, das von benachbarter Seite mühelos Übernommene mit eigenen Ideen aussichtsreich zu verquicken. Im Konzert scheint Deutschland — wenigstens vorläufig — das Heft aus der Hand gegeben zu haben. Die Zahl der um Brahms und Rubinstein sich gruppierenden Talente ist groß, aber ihre Konzertleistungen gehören beinahe sämtlich schon zur toten Literatur. Vergessen ist Friedr. Kiels klassizistisch anmutendes Bdur-Konzert op. 30, vergessen K. Grädeners vornehmes Cmoll-Konzert, halbvergessen sind die Konzerte Fr. Gernsheims, C. J. Brambachs, L. Brassins, I. Brülls, S. Jadassohns. Auch so fein gearbeitete und an intimen Wirkungen reiche Arbeiten wie die von Rob. Fuchs (op. 27), Herm. Goetz (op. 18, nachgelassenes Werk) und Jos. Rheinberger haben in der Öffentlichkeit sich nicht halten können und fremdländischen Erzeugnissen Platz machen müssen. Entweder fehlt ihnen die persönliche Tonsprache, der Ausdruck innerer Nötigung, wie er bei Liszt so scharf hervortritt, oder der Begriff »Konzert« ist zu äußerlich, zu einseitig gefaßt. Keine Instrumentalgattung reizt eben ihrem Charakter nach so sehr zum Nachempfinden von Äußerlichkeiten wie das Konzert, bei keiner aber auch macht sich der Fluch des Nachempfindens schwerer geltend. Unzählige gediegene und ernst gemeinte Kompositionen der älteren Literatur verschwanden spurlos aus der Praxis der Nachwelt, weil sie nur Nachbildungen, keine Fortbildungen waren. Erhalten haben sich nur die »Reform«-Konzerte, d. h. solche, in denen die Schöpfer vermöge eines tiefen Blicks in die Geheimnisse der Tonwelt den ursächlichen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben unzweideutig festlegten. Auch die gegenwärtige Konzertliteratur wird einst zur toten gehören und nur durch einzelne zu erwartende neue Reformkonzerte als »Abschnitt« in der Musikgeschichte vertreten sein.

Auf welchem Boden das zukünftige Reformkonzert erwachsen wird, läßt sich nicht voraussagen. Allenthalben entfaltet sich reges Schaffen. Fast scheint es, als wollten die Nationen, deren Kunst-

empfinden noch am meisten von Natureindrücken abhängig ist, die slawischen, die Herrschaft im Konzert an sich reißen.

Rußland hatte in Rubinstein einen seiner ersten Apostel ausgesandt. Ihm folgte mit dem weitaus größten Erfolge **Tschaikowsky**. Sein erstes Konzert (Bmoll, eigentlich Desdur, op. 23) gehört nicht nur deshalb zu den meistgespielten, weil die Universalität des modernen Klaviers kaum anderswo überzeugender ausgenutzt ist, sondern weil es in der freien, subjektiven Anlage und in dem echt konzerthaften Wechselspiel zwischen Solo und Orchester als ein Muster seiner Art dasteht. Die virtuose Tendenz überwiegt zwar, aber daß auch der Poet stark daran beteiligt sein soll, sagt u. a. die von Tschaikowsky selbst herrührende Kadenz zum ersten Satze. Leider ist ihm ein ähnlich kühner Wurf nicht wieder gelungen. Die beiden andern Konzerte, namentlich das einsätzige zweite Konzert (Gdur, op. 44), bergen Stellen von großer Schönheit, ohne jedoch durch das stärkere Hervortreten nationaler Züge überall zu gewinnen. N. **Rimsky-Korsakow** verwendet in seinem Cismoll-Konzert (op. 30) die rhythmische Variation eines Themas mit ungemeinem Geschick; wenn die wertvolle Komposition nicht viel über Rußland hinausgekommen ist, so liegt das wohl an ihrer charakteristischen Stimmungsmonotonie, ein Kennzeichen der slawischen Elegik, der ein Nichtrusse nur mit Mühe Verständnis abgewinnen kann. Der aus Böhmen gebürtige Ed. **Nápravnik** trat mit einem temperamentvollen dreisätzigen Concerto symphonique (op. 27) nach Litolffschem Muster hervor. **Rachmaninoff** hat sich in seinem Cmoll-Konzert (op. 18) Tschaikowskys Erstling zum Muster genommen, während A. **Arensky** (Fmoll-Konzert, op. 2) stark von Chopin, **Liapounoff** von Liszt, S. **Stojowsky** von den modernen Franzosen beeinflußt ist. A. **Scriábine** steht mit dem Cismoll-Konzert (op. 20) in den Reihen des entschiedenen Fortschritts, versenkt sich jedoch zu sehr in rhythmische und harmonische Kleinkunst, um dem Vortragenden Solistenfreuden zu bereiten.

In Frankreich übernimmt, nachdem die beiden **Jadins** (Louis Emanuel und Hyacinthe), später Ch. V. **Alkan** dem Klavierkonzert zu Ehren verholfen, C. **Saint-Saëns** die Führung. Am bekanntesten wurden seine Konzerte Nr. 2, Gmoll (op. 22) und Nr. 4, Cmoll (op. 44), beides geistreiche Werke, die in doppelter Hinsicht interessieren. Einmal, weil sie der herkömmlichen Satzanlage fern bleiben — das erste besteht aus einem tokkatenhaften Praeludium, einem Rondo und einem tarantellenartigen Finale, das zweite aus einem variationenmäßigen Doppelsatze —, dann, weil sie mit ihrem mit Vorliebe auf blendende Klaviereffekte ausgehenden Inhalt Typen

des neueren romanischen Konzerts sind. Saint-Saëns ist ein Meister in der Erfindung prickelnder Passagen, ein moderner Vertreter der alten brillanten Konzertschule und ihrer Romantik. Namentlich wenn es gilt, Themen anmutig zu umspielen, nimmt sein Klaviersatz eine Durchsichtigkeit ohnegleichen an; wie der Ton silberner Glocken berührt er[1], haftet aber nicht so sehr im Gemüte als im Ohre. Überhaupt wendet sich seine Kunst zunächst an den Klangsinn des Hörers und an dessen Fähigkeit, einer geistreichen Konversation über die koloristische Wandlungsfähigkeit eines kurzen Themas längere Zeit zu folgen. Aber Saint-Saëns steigt auch tiefer ins Gefühlsleben hinab und gibt mitunter Sätze von packender Kraft und Innerlichkeit. Gerade das Gmoll-Konzert, das Leidenschaft und Anmut, Natürlichkeit und überlegenen Kunstverstand zu gleichen Teilen vereint, wird stets eine Zierde der Literatur bilden. Dazu besitzt er das Talent einer glücklichen Erfindung, über die nicht alle seiner Stammesverwandten gebieten. Nicht selten tritt bei diesen Raffinement an Stelle von Empfindungstiefe. Schon das auffallende Vorherrschen der ungeraden Taktarten und die damit gegebene Möglichkeit der Verwendung tanzartiger Rhythmen ist charakteristisch für das moderne französische Konzert. Der erste Satz des vor zwei Jahren (1903) erschienenen Klavierkonzerts von J. **Massenet** z. B. besteht zum Teil in Klavierparaphrasen über langausgehaltene Drei- und Vierklänge im Orchester, zum Teil in Durchführungen pikanter Tanzmotive. Mit dieser oft äußerlichen, rein virtuosen Behandlung des französischen Konzerts scheint jene öffentliche Demonstration gegen die ganze Gattung zusammenzuhängen, die vor kurzem das musikalische Paris in Aufwallung versetzte. Mangel an Verständnis für echte Konzertkunst und wahre Empfindung dafür, daß ein nur ohrenbelustigendes Virtuosenspiel unter Aufwand des Orchesterapparates ästhetisch auf die Dauer nicht befriedige, mag zu dieser bereits vor 170 Jahren in Frankreich einmal aktuellen Äußerung der vox populi geführt haben. Sieht man von Konzertstücken im Salonstile der B. Godard, Chaminade u. a. ab, so findet man in der französischen Klavierkonzertliteratur immerhin eine Reihe bedeutender Beiträge, darunter solche von Ed. Lalo, dessen groß angelegtes Konzert recht wohl größere Beachtung verdiente, Widor, Chausson, Dubois, Pierné und Lambert. Freilich scheint, nach der

---

[1] In Saint-Saëns' letztem Konzerte (Fdur, op. 103) wird diese Wirkung durch überraschende Ausnutzung des Phänomens der Obertöne (nach Debussys Vorgang) gesteigert.

augenblicklichen Mißstimmung Pariser Kreise im Punkte des Klavierkonzerts zu urteilen — das Violinkonzert läßt man gelten — jenem auf längere Zeit hinaus in Frankreich die Lebensader unterbunden zu sein[1].

Einen erfreulichen Aufschwung hat die Konzertkunst Skandinaviens genommen. Ihr Heerrufer wurde Edv. **Grieg**. Sein Amoll-Klavierkonzert datiert aus den Jahren, da Schumanns Konzert in deutschen Konzertsälen eben heimisch geworden war. Beide verknüpft eine innere Verwandtschaft, die nur deshalb nicht sofort auffällt, weil Grieg in der Sprache seiner nordischen Heimat redet, die aber hervortritt, wenn man die vorwiegend lyrischen Partien beider als Ergüsse zweier ungemein poetischer Naturen miteinander vergleicht. In Griegs Konzert liegt dasselbe feinfühlige Reagieren auf Gemütseindrücke, wie es Schumanns Konzert wiedergibt, jenes zarte Empfinden, das auf das Verstehen der feinsten Wirkungen im Reiche der Harmonik und Rhythmik rechnet und um keinen Preis sich zu Brutalitäten entschließt, wie sie sonst dem Klavierkonzert leicht zufallen. Es steht deshalb in der neueren Konzertliteratur ziemlich vereinzelt da. Chr. **Sinding** läßt in seinem Desdur-Konzert Wagnersche Einflüsse scharf hervortreten und steuert mehr auf das äußerlich Virtuose zu, bemüht sich aber die Einheit der Sätze durch Themenverwandtschaft zu sichern. Sindings jüngerer Landsmann H. **Cleve** versteht z. Z. seine solistischen Triebe noch nicht genug zu zügeln, während der Schwede **Stenhammar** mit seinem Bmoll-Konzert op. 1 sich der feineren, vergeistigteren Richtung Griegs anschließt. — Die Konzerte der Dänen V. Bendix und L. Schytte sind Solistenstücke ohne eine bestimmte »Richtung«, im Werte gering.

Italien kennt ein nach deutschem oder englischem Muster organisiertes Konzertleben nicht. Der Sammelpunkt seines musikalischen Publikums bildet noch immer die Oper. Hat sich neben dieser das Oratorium und in neuerer Zeit auch die Kammermusik nur mit Mühe zu behaupten gewußt, so scheint das Konzert, insbesondere das Klavierkonzert, allmählich ganz abzusterben. Eine moderne nationale Literatur existiert nicht. Selbst die beiden einzigen namhaften Vertreter **Sgambati** und **Martucci** geben ihren beiden Konzerten eine kosmopolitische Note, in der allerdings Schumannsche und Brahmssche Einflüsse aufgegangen sind. Martuccis Bmoll-Konzert op. 66 trägt den Stempel reifster Kunst

---

[1] Vgl. dazu den Aufsatz »La Question du Concerto« von G. Prodhomme in der Zeitschrift der J. M. G. VI, 6.

und sollte von deutschen Pianisten nicht mehr länger ignoriert werden.

Mit seltenem Eifer wurde und wird das Klavierkonzert in England gepflegt. Als Komponisten begegnen uns F. E. Bache, Clarke, H. Parry, Cowen, Macfarren, Mackenzie, Stanford, also die hervorragendsten Vertreter der englischen Musik. Der englische Konzertstil ist nicht ohne Eigenart. Man kann von ihm freilich nicht im Sinne eines russischen oder skandinavischen reden, denn das nationale Element, soweit es in Betracht kommt, tritt zurück. Die Besonderheit liegt vielmehr im Kompositionsstile. Das englische Konzert, auch das für Violine, zeigt eine merkwürdige Weitschweifigkeit und Umständlichkeit im Aufbau. Die Perioden werden ungebührlich ausgedehnt; selbst wo die Empfindung sich an das nächste hält, lebt sie sich gern in Wiederholungen aus. Vor allem fällt der Mangel an Rhythmuswechsel auf. Es liegt über vielen Stücken etwas von jenem Phlegma, das die alten englischen und irischen Volkslieder auszeichnet. Dem Konzert, dessen Lebensbedingung Schlagfertigkeit und Kontraststimmungen sind, kommt das in den Ecksätzen nicht zu statten. Das moderne russische und das moderne englische Konzert bilden bezeichnende Gegensätze: hier Sinnen, Grübeln, langsame Empfindung und Hang, sich auszubreiten, dort Feuer, Eleganz, etwas Roheit, daneben Anmut und Schwärmerei. Wenn aber viele englische Komponisten ihren Sätzen Motive aus alten Volksliedern zugrunde legen — Mackenzie schreibt ein »Schottisches Konzert« (op. 55) —, so treffen sie wiederum mit den russischen und skandinavischen zusammen und lassen den Riß empfindlich spüren, der die deutsche Komposition von der Quelle der nationalen Volksmusik trennt.

Wie England, so besitzen auch Polen und Böhmen noch einen starken Anhalt an der Vulgärmusik ihres Landes. Neben X. Scharwenka, der bereits oben erwähnt wurde, haben J. Paderewski, M. Moszkowsky und in jüngster Zeit H. Melcer ihre Heimat Polen mit Glück vertreten, obwohl in ihren Konzerten das nationale Element keineswegs hervorsticht. Des Tschechen A. **Dvořak** Konzert op. 33 hat leider noch wenig Beachtung gefunden. Frei von nationalen Anklängen ist des Ungarn E. v. **Dohnány** Emoll-Konzert op. 5, das als eins der talentvollsten Erzeugnisse nach Brahms zu nennen ist und an Gehalt das reichlich mit Virtuoseneffekten gewürzte seines Landsmannes O. Nováček übertrifft. Die Holländer Coenen, Silas und Koninck sind mit ihren Konzerten noch ebensowenig ins Ausland gedrungen, wie die Belgier Mathieu und P. Benoit, dagegen hat des Ameri-

kaners **Mac Dowell** Talent auch auf dem Kontinente bereits Anerkennung gefunden. Seine beiden Konzerte zeichnen sich bei durchgebildeter Kompositionsarbeit durch originellen Klaviersatz und fortreißendes Temperament aus. — Hans **Huber**, der Schweizer, gehört unter die Gruppe der deutschen Konzertkomponisten. Sein letztes Klavierkonzert (Ddur, op. 113) entbehrt zwar einer starken Originalität, ist aber von schöner Natürlichkeit belebt und stellt dem Spieler anziehende Aufgaben.

Die neuere Konzertliteratur für Orgel und Harfe, die hier noch angeschlossen zu werden verdient, ist verhältnismäßig arm an Beiträgen. Der konzerthaften Verbindung der modernen Orgel mit dem modernen Orchester stellt sich der Nachteil entgegen, daß die erstere gleichsam die Gesamt- und Einzelwirkungen des Orchesters schon in sich begreift, daß im Konzertfalle also weder in der Klangstärke noch in den Klangfarben ein Gegensatz entsteht, der zum Ausgleich herausforderte. Anders war es zur Zeit Händels, der seine Konzerte auf einer kleinen Orgel (Positiv) mit Begleitung von Streichinstrumenten ausführte. Die modernen Orgelkonzerte der Thiele, Forchhammer, Fischer, Bibl, Bartmuß, Rheinberger, sofern sie nicht gar nach älteren Mustern für Orgel allein gedacht sind, lassen nicht verkennen, daß sich ihre Verfasser in einer gewissen Zwangslage befanden und die Wirkungen jedesmal mit Konzessionen des einen Konzertparts an den andern erkaufen mußten. Viel häufiger wird daher die Orgel zur Erzielung festlicheren Glanzes im sinfonischen Satze mit dem Orchester verbunden. Fétis, Saint-Saëns, Widor, Guilmant schreiben über ihre hierher gehörigen Stücke geradezu »Sinfonie für Orgel und Orchester«, während Boëllmann sein Orgelkonzert vorsichtig »Fantaisie dialoguée« betitelt.

Der Harfe schenkten Virtuosen wie Krumpholz, Bochsa, F. J. Nadermann Solokonzerte. Mozart verband sie mit der Flöte, Spohr mit der Violine zu Konzertanten, die leider nur selten mehr auf Programmen erscheinen. Die moderne Harfenliteratur bietet auffallend wenig Konzerte. Verschiedene einsätzige Konzertstücke aus französischen Federn und Reineckes wertvolle, freilich schwierige Komposition op. 182 müssen für einen Wust von kurzatmigen Salonstücken entschädigen, die — ein Erbteil der »brillanten« Richtung um 1850 — noch immer im Repertoire unserer Harfenvirtuosen sich breit machen und vorläufig wohl auch nicht aussterben werden.

b. Das Violinkonzert.

Dem Violinkonzert des 19. Jahrhunderts ist eine viel ruhigere Entwickelung beschieden gewesen als dem Klavierkonzert derselben Zeit. An reformatorisch gesinnten Geistern vom Range der Moscheles, Litolff, Liszt hat es zwar auch ihm nicht gefehlt, aber zu wirklich neuen Gestaltungen wie dort ist es hier nicht gekommen. Den Grund dafür wird man in der Verschiedenheit beider Instrumente suchen müssen. Das Klavier ging seit 1800 einer rapiden Vervollkommnung seiner Technik und seiner Ausdrucksmittel entgegen und stellte demgemäß den Komponisten fortgesetzt neue Aufgaben, namentlich in Hinsicht auf eine effektvolle Verbindung mit dem Orchester. Wie konnte die bescheidene viersaitige Violine auf die Dauer mit ihm gleichen Schritt halten? Hinter dem stetig an Klangfülle wachsenden nach-Haydnschen Orchester mußte sie samt ihren einstimmigen Schwesterinstrumenten allmählich zurückbleiben; an ein ernstliches Rivalisieren im Konzert war schließlich nicht mehr zu denken. Um den Mangel an Tonvolumen durch andere Vorzüge auszugleichen, sah sie sich in Zukunft auf bestechende Melodik, glänzende Passagen und Schlußfälle angewiesen, also auf eine fortwährende Hervorhebung ihrer natürlichen Monodie. Das hatte zur Folge, daß man sich im Violinkonzert vom idealen Konzerttypus ebenso rasch entfernte, wie man im Klavierkonzert sich ihm näherte. Liszts und Paganinis Konzerte sind Beispiele für die resultierenden Gegensätze: den wahren Konzertbegriff vertritt der Klavierspieler. Wenige intelligente Köpfe wie Spohr und Vieuxtemps kamen vorübergehend auf den Gedanken, die Ähnlichkeit des Violintons mit dem Gesangston auszunutzen und die Soli rezitativisch, also dramatisch und somit konzertgemäß zu behandeln.

Das Violinkonzert am Anfang des 19. Jahrhunderts ist dem einseitig virtuosen Gebrauche gewidmet. Viotti, Rode und Kreutzer hatten ihm diese Bestimmung vorgezeichnet, beherrschten sie doch Jahrzehnte lang das Konzertrepertoire und, was wichtiger ist, die Violinklassen der Konservatorien. Aus ihren Schöpfungen wurde der Begriff des virtuosen Violinkonzerts abgeleitet und wanderte in diesem Sinne von Generation zu Generation bis in die neueste Zeit hinein. Man muß sich der Tragweite des Einflusses bewußt werden, den die französische Geigerschule auf die violinspielende Kulturwelt ausübte, um Erscheinungen wie Mendelssohns Violinkonzert voll zu würdigen. In Viottis und Rodes Konzerten lag ein seltenes

Feuer, eine Rhythmik ohnegleichen, ein Geist, dem sich das napoleonische Zeitalter widerstandslos gefangen gab. Schon um 1800, als in Wien und Petersburg so gut wie in London und Paris alles Viotti spielte, war der Mannheimer Stil mit seinen mehr lieblichen als fortreißenden Wendungen vergessen. Zu der überraschenden Neuheit des französischen Konzerts kam, daß Frankreich jetzt — wie einst Mannheim — die größte Zahl an komponierenden Reisevirtuosen stellte. Die Elite des Pariser Konservatoriums zog hinaus, tatkräftig Propaganda zu machen für französische Geigenkunst, und Deutschland hieß sie willkommen.

Neben London bildete Wien das beliebteste Ziel französischer Virtuosen. Hier war **Beethoven**, wie aus Dedikationen ersichtlich, zu Kreutzer, Rode und anderen französischen Violinisten in engere Beziehungen getreten. Beethovens Violinkonzert op. 61, dem Geiger Franz Clement gewidmet, ist nicht ganz frei von französischen Einflüssen[1], zeigt aber dennoch eine des Meisters würdige Selbständigkeit, namentlich in den ersten beiden Sätzen. Eine alte Wiener Tradition nennt Clement als Urheber des Rondothemas. Dem nachzuspüren wäre müßig. Wahrscheinlich ist, daß Beethoven sich bei dem Freunde Rat holte in technischen Fragen. Von Viotti und Rode trennt ihn der Ernst im Erfassen seiner Aufgabe. Suchten diese vor allem zu unterhalten und in der Unterhaltung zu blenden, so vertieft Beethoven seine Sätze soweit, daß das Virtuose nur als Mittel, die Entwickelung der Idee als Zweck erkannt wird. In den ausschweifenden Soli des ersten Satzes macht sich allerdings eine leichte Verlegenheit in der Auswahl virtuoser Wendungen bemerkbar, das Passagenwesen streift mitunter ans Klavierhafte; scheinbar hat hier das Gdur-Klavierkonzert, mit dem Beethoven gleichzeitig (1806) beschäftigt war, etwas nachgewirkt[2]. Dem Zeitgeschmack kommt eigentlich nur das Rondo entgegen. Für die zarten Mischungen von Schwärmerei und edlem Frohsinn der andern Sätze fehlte dem an würzigere Kost gewöhnten Wiener Publikum vorläufig das Organ. Es nahm das Werk zwar beifällig auf, schien sich aber mit gewissen Abweichungen von der Schablone nicht befreunden zu wollen; zu solchen gehörte u. a. die Einführung des vollständigen Gesangsthemas durch den Solisten erst am Schlusse des ersten Satzes und die innige Verschmelzung von Solo und Chor in der Romanze, namentlich in deren überschwenglichem Mittelteile. Der Erfolg des Konzerts datiert denn

[1] S. oben S. 172, Anm. 2.

[2] Vgl. auch Beethovens Arrangement des Violinkonzerts für Klavier und Orchester. Ges. Ausg. Serie 9, Nr. 73.

auch erst vom Aufblühen der deutschen Romantik her, obwohl es seltsamerweise ein Franzose, Vieuxtemps, war, der es nach des Meisters Tode der Öffentlichkeit wieder zugänglich machte.
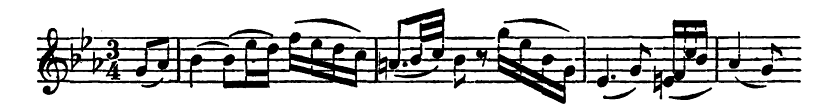
Beethoven hatte sein Violinkonzert für spätere Generationen geschrieben, die Mitwelt griff lieber nach eingänglicheren Stücken. An solchen war kein Mangel, nachdem L. **Spohr** aufgetreten. Das Eindringen der Konzerte Spohrs und seiner Schule bildete ein Haupthindernis für das Bekanntwerden des Beethovenschen Ausnahmewerks. Es lag aber auch in Spohrs Konzerten etwas, das ihnen trotz Beethoven und der Franzosen sofort zur Anerkennung verhalf: ein Aufgehen in spezifisch deutscher Violinromantik. Spohrs weiche Vorhaltsmelodik, seine Vorliebe für wiegende Taktarten, für Chromatik und Enharmonik, eine eigentümliche Behandlung der Doppelgriffe kamen dem zum Femininen hinneigenden Empfinden der vormärzlichen Zeit ungemein entgegen. Sein gesangsmäßiger Violinstil ist ein letzter Ausläufer der Mozartschen Kantabilität, ein Niederschlag jenes selben künstlerischen Zeitgeists, der in Jean Pauls Werken sprachlichen Ausdruck fand. Schon im zweiten Konzert (op. 2) bemühte er sich von französischem Drucke loszukommen und eigne Töne anzuschlagen, aber erst vom sechsten an datieren die vollgültigen Leistungen. In Nr. 8, der »Gesangsszene« legte Spohr gleichsam das Resumé seiner künstlerischen Herzenswünsche nieder, indem er das dramatische und gesangliche Element mit dem violinistischen verquickte. Der Gedanke dieser Kombination war nicht neu[1], aber die originelle Anlage: Vorspiel, Rezitativ mit (dreiteiliger) Arie und Schlußallegro rührt von ihm her. Daß Spohr als Geiger vom Gesanglichen als dem Grundprinzip melodischer Entwickelung ausging, zeigt sich am schärfsten hier, wo zur Darstellung heftiger Affekte sogar das der Oper entnommene dramatische Rezitativ skrupellose Verwendung findet. Der bald klagenden, bald vor sich hinsinnenden, über einen Gipfel der Entrüstung wieder zur Ergebung zurücksinkenden Solostimme stellt sich das Orchester trotzig und eigenwillig entgegen; die Aussöhnung erfolgt — wie bei Beethoven — erst im Allegro. Spohr hat eine ähnliche Individualisierung beider Parte nicht wieder angestrebt. Die Hauptwirkungen erreicht er im übrigen mit bezaubernden Melodien, die auf wogenden Streicherakkorden schwimmen, durch blendende aber nie aufdringliche Violinkünste. Das französische Rondo erscheint bei ihm oft mit deutscher Behäbigkeit gemischt, am liebsten in Gestalt der Polacca; es ist zugleich der

---

[1] S. oben S. 55 und 173.

einzige Satz, in dem Spohrs Schwäche in der rhythmischen Erfindung etwas zurücktritt. Der Hang zur Chromatik stört in den Konzerten weniger als in seiner Opernmusik; vielmehr hat er verstanden, das der Violine schrankenlos zur Verfügung stehende enharmonische Tongebiet für herrliche neue Wirkungen auszubeuten, z. B. im Mittelteile des A dur-Satzes der Gesangsszene, im neunten Konzert usw. Wenn irgend einem, so gebührt Spohr das Verdienst, der Violine unmittelbar den Rang neben der ebenfalls der natürlichen Chromatik sich bedienenden Singstimme zugewiesen zu haben.

Spohrs Konzerte verbreiteten sich schnell und wurden deutschen Geigern vorbildlich[1]. Was zur Nachahmung reizte, waren weniger die technischen Effekte als die durch sie neu eröffneten romantischen Ausdruckskreise. An Reminiszenzen bei Zeitgenossen fehlt es nicht. Der produktive Andreas **Romberg** ist noch frei davon, weil er sich eng an die französische Schule anschloß. Wenn dagegen Louis **Maurer** den zweiten Satz seines B dur-Konzerts mit einem Rezitativ beginnt und ein Cantabile



folgen läßt, so verrät er ziemlich unvorsichtig sein Vorbild: Spohrs Gesangsszene. Deutsch-ehrliches Empfinden, das sich im Notturno des Fismoll-Konzerts zu sanfter Elegie erhebt, stempelt im übrigen Maurers Arbeiten zu Ausflüssen eines freundlichen Talents. Sein brillantes Quadrupelkonzert, in dem der junge Joachim in Leipzig exzellierte, frischt aufs glücklichste Vivaldische Ideen auf. Der gleichaltrige J. **Mayseder,** ebenfalls Romantiker, scheint sich außer an Spohr auch an — Rossini gebildet zu haben; sein zweisätziges Konzert (op. 47) mit Kuhreigen und Gewitterpassagen mutet wie eine Paraphrase über die Tellouverture an. B. **Molique** ahmt Spohr in der Chromatik und in schönen, ausdrucksvollen Violinwendungen nach, gebietet aber über minder originelle Erfindung. Von Ferd. **Ries** wurde kürzlich das E moll-Konzert dem praktischen Gebrauche wieder zugänglich gemacht; es hält sich fern von Gemeinplätzen und bietet dankbaren Violinsatz.

Zur Reihe der älteren Violinmeister, die sich im Konzert der

---

[1] Es entstanden auch Arrangements der Gesangsszene für Flöte und für Violoncell.

von Spohr vertretenen Richtung anschlossen, zählen Jansa, Kalliwoda, Lipinski und David. Jansa und Kalliwoda, beide stark durch Paganini beeinflußt, schreiben sehr virtuos, jedoch selten gewählt. Von Charles **Lipinski**, dem trefflichen Dresdener Konzertmeister, verdient das zugvolle Militärkonzert Erwähnung, dem Geiger mit kräftigem Bogenstrich und sauberer Doppelgrifftechnik bisweilen noch heute Erfolg erringen, obwohl sein musikalischer Wert gering ist. Ferd. **David**, der es als Komponist sehr ernst meinte, ist in seinen Konzerten bereits vergessen. Sie sind Zeugnisse lebhafter violintechnischer Phantasie und enthalten viel Ansprechendes, entbehren aber echter tondichterischer Inspiration. »Siehst du, lieber David, das ist so ein Violinkonzert, wie du immer komponieren wolltest«, äußerte Schumann lächelnd zu David, als dieser 1845 das Konzert **Mendelssohns** im Leipziger Gewandhause aus der Taufe gehoben. Ein Konzert wie dieses hatten die Spohrschüler allerdings nicht erwartet. Es schlug Töne an, die zwar auch der Romantik angehörten, die aber in ihrer Frische und Unmittelbarkeit die Musik Spohrs und der französischen Schule weit hinter sich ließen. Wo blieb hier das spannende französische Anfangstutti mit erstem und zweitem Thema, der übliche prahlerische Soloeinsatz, das beliebte spanische oder polnische Rondo am Schluß? Wo blieben alle die andern bewährten Zugmittel der französischen Violinisten? Mendelssohn bietet nichts von dem, dafür eine Fülle origineller Themen und Tongedanken, überraschende Eleganz, im Solo- und Orchesterteil geistreiche Pointen in großer Zahl, im Rondo geradzu eine Apotheose des Zierlichen, Elfenhaften. Die Sehnsucht der deutschen Geigerwelt nach einem Stück zeitgemäßer Violinkunst, hier war sie aufs herrlichste befriedigt. Man stand vor neuen Problemen, fern von jeglichem Schematismus, vor einem Quell frischsprudelnder Erfindung. Und wie man damals das Konzert Mendelssohns als eine Rettung aus der allmählich zur Unnatur gewordenen Formelhaftigkeit der Gattung begrüßte, so gilt es noch heute als Inbegriff höchster geigerischer Schönheit. In der glücklichen Vereinigung von geadelter Virtuosität und poetischer Bedeutsamkeit des Inhalts ist es bisher nicht überboten worden; das eine kettete es an den Spieler, das andere ans Publikum, in der Kontrastwirkung seiner Sätze liegt noch immer die Interessensphäre beider. — Rob. Schumann muß an dieser Stelle leider übergangen werden; über sein ungedrucktes Violinkonzert schrieb Joachim erschöpfende Worte[1].

---

[1] A. Moser, J. Joachim. Ein Lebensbild. 1898. Beilage zu S. 128.

Zur Zeit, als Spohr seine gediegensten Violinkompositionen schrieb, feierte das einseitige Virtuosentum in Niccolò **Paganini** die höchsten Triumphe. So fördernd und revolutionär dessen magische Kunst in das europäische Violinspiel eingriff, dem Konzert ward sie nicht heilsam. In Paganinis beiden Konzerten (Esdur, Hmoll) dient das Orchester lediglich als Vorwand zur Ausfüllung der großen Form; als Tutti spielt es Sinfonietten voraus, Stücke oberflächlichster Struktur, deren Zusammenhang mit dem Folgenden nur in Äußerlichkeiten besteht. Was sich später im Solo ereignet, schlägt dem Konzertbegriff offen ins Gesicht, obwohl es alles Dagewesene übersteigt und mit bewundernswürdiger Genialität hingeworfen ist. H. W. **Ernst**, Paganinis stärkster Rivale, verstand hingegen in seinem Fismoll-Konzert (Allegro patetico) die schädlichsten Virtuosentriebe zu zähmen und Solo- wie Orchesterteil mit sinnvoll und sorgsam angeordnetem Gedankenmaterial auszustatten. Das einsätzige, breit angelegte Stück mit seiner Schwermut und intensiven Leidenschaftlichkeit legt Zeugnis ab für die starke Wirkung Spontinis auf Zeitgenossen. Ihm nahe steht H. **Litolffs** pathetisches Konzert »Eroica« und des Paganinischülers J. B. **Polledro** Gmoll-Konzert (op. 7). Ant. **Bazzinis** bekanntes Militärkonzert (op. 42) fand lange Beifall im Konzertsaal und kam noch vor dreißig Jahren im Repertoir vor. Im allgemeinen wurde die einseitige virtuose Konzertmanier bald abgestreift.

Die Franzosen waren in Konzertangelegenheiten nie auf so abschüssige Bahnen geraten wie die Italiener in Paganini; ein feiner Instinkt gebot ihnen, die soliden Grundlagen eines gemäßigten Virtuosentums nicht zu verlassen. **Baillot**, der noch in Tartinischem Geiste erzogen war, vermittelt zwischen der älteren und jüngeren Geigerschule Frankreichs. Er wird der rechte Vater des modernen romanischen Geigenspiels sowohl durch sein berühmtes Studienwerk, die Violinschule, wie durch seine gediegenen neun Violinkonzerte. Ihnen entlehnte man in romanischen Ländern bis in die jüngste Zeit hinein jenen glänzenden, prickelnden Virtuosenstoff, mit dem Sarasate noch heute operiert. Als Baillot gestorben war, geschah das auf Umwegen, über die Kompositionen seines Schülers **de Bériot** hinweg. Elegante Bogenführung, leichtes (fliegendes) Staccato, eine eigentümliche Behandlung des Doppelgriff- und Flageolettspiels, dazu ein singender, einschmeichelnder Ton, der durch ein besonderes System des Fingerwechsels beim Portament etwas Schmachtendes, Nachtigallenhaftes erhält —, das sind die Vorzüge der Baillot-Bériotschen Schule. Ein angeborener Schönheitssinn leitete sie, das Technische stets mit Geschmack und Geist zu ver-

wenden. Bériot allein umfaßt in seinen Konzerten mehrere Kapitel dieses französischen Geschmacks, der selbst bei trivialen Wendungen stets anziehend bleibt. Noch durchgebildeter tritt er bei Henri **Vieuxtemps** auf. Vieuxtemps könnte man als Konzertkomponisten mit gewissen Einschränkungen Liszt an die Seite stellen. Denn was er nach seinem noch etwas knabenhaft geratenen Fismoll-Konzert (Nr. 2) brachte, gehört zum Wertvollsten der romanischen Geigenliteratur. Schon der gewaltige erste Satz seines Edur-Konzerts ging über Baillots und Bériots Maße hinaus. Im Dmoll-Konzert (Nr. 4, 1850) liegt gar ein Reformkonzert vor. Zögernd entschloß sich der Komponist zur Herausgabe und fürchtete, mit der neu gewählten Form Protest zu erregen. Zu einer Zeit, da Liszts Konzerte noch unbekannt waren, mochte es allerdings zum Widerspruch reizen. Das genial konzipierte Werk besteht aus einem abgeschlossenen Orchesterprolog mit Rezitativ und Solokadenz der Violine, einem »Scherzo« und einem thematisch mit dem Anfang verbundenen Finale marciale. Was Vieuxtemps erwartete, eine Ablehnung, trat nicht ein. Paris war voll des Lobes über die geistvolle Neuheit, und Berlioz, der bei der Uraufführung anwesend war, schrieb »ce concerto est une magnifique symphonie avec un violon principal«[1]. Man rühmte gleicherweise den beispiellosen Schwung der Soli wie die sorgfältige Instrumentation und traf damit das, was noch heute Vieuxtemps' Konzerte und Konzertstücke (darunter die Fantaisie-Caprice) wertvoll macht. Tiefe ist ihnen wie den meisten ihrer romanischen Geschwister nicht eigen, und über Stimmungsprobleme zu philosophieren, wie Liszt, lag Vieuxtemps fern. Soweit aber der Violine gegeben ist, höchste Affekte mit innigster Zartheit zu verbinden, wurde sie hier zum Ausdruck persönlicher Stimmungen benutzt. Ob eine Zeit kommen wird, die unter Beschränkung auf dieselben Mittel dem unscheinbaren viersaitigen Instrument stärkere Wirkungen ablockt, ist dem Historiker vorauszusagen nicht erlaubt. Vieuxtemps' Konzerte nehmen jedenfalls in der Geschichte eine episodische Bedeutung ein. Ihre Freiheiten und Eigenheiten zur Regel zu machen, war man zu vorsichtig. Das alte französische Konzert wird allgemach wieder zurückgerufen. Was Alard (Edur-Konzert), Artôt, Habeneck gaben, hält sich innerhalb des Traditionellen auf ansehnlicher Höhe, reicht aber über Vieuxtemps nicht hinaus. Henri **Wieniawski** ist vielleicht der einzige aus der Reihe seiner Kollegen, der mit seinem Dmoll-Konzert größeren Erfolg hatte. Wie aber auch des talent-

[1] S. Th. Radoux, Vieuxtemps, sa vie, ses œuvres, 1891. S. 77ff.

vollen B. Godard Concerto romantique nur noch in der pikanten Canzonetta weiterlebt, so wird auch Wieniawskis Konzert verschwinden, wenn die wenigen Glanzeffekte, die es aufrecht erhalten, verbraucht sind.

In Deutschland wird der Charakter der großen Violinkomposition der nach-Mendelssohnschen Zeit durch den auflebenden Bach- und Beethovenkult bestimmt, dessen Angelpunkt Joseph Joachim bildet. Joachims Beethoveninterpretation half nicht zum wenigsten über ein neues Verhältnis zwischen produzierendem und reproduzierendem Künstler aufklären und manchem die Augen öffnen, der in der Trennung beider bisher nur ein Experiment erblickt hatte. Selbst die Franzosen erkannten sofort den Ernst seiner Kunstauffassung und vergaßen ihr gegenüber die brillanten Leistungen ihres Vieuxtemps[1]. Zunehmende Renaissancebestrebungen an der Hand der jungen Musikwissenschaft, Liszts und Wagners Reformen und Schriften über Stand und Zweck der Kunst stellten der praktischen Musikübung neue Aufgaben, so daß sich allmählich der Begriff der modernen Interpretationskunst herausbildete. Heute bis aufs höchste gesteigert fordert diese Kunst Zurücktreten der Person des Ausübenden hinter Stil und Geist des Kunstwerks, also ein völliges Aufgehen in ihm. Der Wert des Technischen fiel und das Auftreten eines Komponisten-Virtuosen verlor den alten Reiz, seitdem das Publikum sich gewöhnte, hinter den tönenden Formen den großen, ordnenden Geist ihres Schöpfers als das Höhere zu suchen. — Unter den zahlreichen Kompositionen, welche direkt oder indirekt auf Eindrücke von Joachims Spiel zurückzuführen sind, steht an erster Stelle Max **Bruchs** bekanntes Gmoll-Konzert. Es faßt mit Glück alle Momente zusammen, die um 1866 im deutschen Violinspiel lebendig waren: die Forderung eines starken, großen Tons, Pathos, etwas Dramatik, und über allem eine vornehm stilisierte Melodik. Das zweite, Sarasate gewidmete Konzert betont die prävalierenden Eigenschaften romanischen Musizierens, während im dritten, wiederum Joachim gewidmeten, etwas mühsam Brahmssche Größe angestrebt ist. Bruch verwandt und wohl unter dem Eindrucke von dessen Gmoll-Konzert stehend schrieb Albert **Dietrich** sein vornehmes Dmoll-Konzert op. 30, dessen Schlußsatz leider den edlen Stil der beiden andern Sätze nicht beibehält. Der ehrgeizige Joachim **Raff** schadete der Verbreitung seines ersten Konzerts (Hmoll, op. 106) durch Anhäufung von Schwierigkeiten, die zur Bedeutsamkeit des

---

[1] A. Moser, J. Joachim, ein Lebensbild (1898), S. 271.

Inhalts im Mißverhältnis stehen. C. **Goldmarks** Konzert op. 28 hat viel ansprechende, romantische Züge, leidet aber ebenso wie Herm. **Goetz'** und **Rubinsteins** Konzerte unter dem Mangel dankbarer virtuoser Violineffekte. **Joachim** selbst hatte inzwischen mit seinem groß angelegten Konzert »in ungarischer Weise« der Geigerwelt ein wertvolles Geschenk gemacht, ein Seitenstück zu Liszts Klavierrhapsodien, an dem noch immer die Besten ihre Kräfte versuchen. Die schönste Blüte aber, die Joachims Kunstauffassung zeitigte, ist Joh. **Brahms'** Violinkonzert (op. 77). Auf Beethoven zurückgehend ordnet Brahms ähnlich wie in den Klavierkonzerten die Soli der sinfonischen Entwickelung ein und unterdrückt mit aszetischer Strenge oberflächliche Virtuosengelüste. Der Violine fällt die Rolle zu, die teils wild, teils schwärmerisch gehaltenen Orchesterperioden kampflustig zu durchbrechen. Von den drei Sätzen ist namentlich der erste überreich an gegensätzlichen Stimmungen; in rascher Folge wechseln Ungewitter und Sonnenschein, Ruhe und Aufregung, erst gegen den Schluß hin erkämpft sich die Lebensfreude den Sieg. Zwischen den Rauheiten dieses und der magyarischen Ungebundenheit des letzten Satzes wirkt die grüblerische Abgeschlossenheit des Adagios nur bei vollendeter Interpretation als ein natürlicher Ausgleich der Kontraste.

Die neueste Violinliteratur hat dem Brahmsschen Konzert keine an Inhalt und selbständiger Formgebung ebenbürtige Komposition an die Seite zu stellen; **Dvořaks** musikalisch bedeutendes Amoll-Konzert op. 53 hätte vielleicht das erste Anrecht darauf. Aber allenthalben ist man bestrebt, nach seinem Muster die Gattung zu vertiefen durch Ausscheidung des Virtuosen als Selbstzweck und Annäherung an die Bedeutsamkeit der Sinfonie. Die Entscheidung, ob dem Musikalischen oder dem Technischen das Übergewicht zu geben ist, richtet sich gemeinhin nach dem Geschmack der tonangebenden Virtuosen der verschiedenen Länder. Das Konzert der Romanen hat von jeher dem Technischen, äußerlich Brillanten besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und was oben (S. 199) über ihr Klavierkonzert gesagt wurde, gilt auch für das Violinkonzert. Dazu liefern für die neuere Zeit **Saint-Saëns'** drei Konzerte Belege. Unter ihnen prägt das beliebte in Hmoll die nationale Eigenart am günstigsten aus. Auch **Lalos** beide Konzerte, darunter die geistreiche Symphonie espagnole, gehören der eleganten, vornehmen Virtuosenmusik an. Arbeiten von Marsick, Ysaye, Fauré, de Joncières scheinen über Frankreich noch nicht hinausgedrungen zu sein, während Konzerte von Dubois, Dalcroze und Fr. d'Erlanger anfangen durch französische Geiger bekannt zu werden.

Italien hat auch im Violinkonzert die Konkurrenz mit anderen Nationen längst aufgegeben. Was jüngst über die Alpen kam (Tirindelli, Perosi, Sinigaglia), bedeutet keinen Fortschritt. Großen Erfolg dagegen errang sich in kurzer Zeit **Tschaikowskys** Ddur-Konzert; mit seiner glücklich erfundenen Thematik, seinem Schwung der Gedanken und originellen Violinsatz hat es bisher einer Reihe anderer russischer Konzerte (Youssupoff, Conus, Glazunow) den Weg nach Deutschland versperrt. Dänemark hat nach **Gades** freundlich-elegischem Dmoll-Konzert in E. **Hartmanns** Konzert einen bemerkenswerten Beitrag geliefert; aus Norwegen kam **Sindings** musikalisch wohlgeformtes, aber wenig dankbares Adur-Konzert und **Svendsens** romantisches Konzert op. 6, aus Schweden kürzlich **Tor Aulins** feingearbeitetes in Cmoll (Nr. 3). Violinkonzerte der Engländer Macfarren und Mackenzie, denen sich jüngst Stanford beigesellte, harren noch des allgemeinen Bekanntwerdens, während des Ungarn **Hubay** Konzerte schwerlich noch auf künftige Erfolge rechnen dürften.

Überschlägt man den Wert der bekannt gewordenen Violinkonzerte der letzten zwanzig Jahre, so ergibt sich ein wenig günstiges Resultat. An Werken mit vornehmer Tendenz und rein musikalischen Schönheiten fehlt es nicht, wohl aber an solchen, die den Konzertbegriff in seiner ursprünglichen Bedeutung ausprägen und somit die der Gattung innewohnenden natürlichen Kräfte entfesseln. Die einen gehören zu den Spielkonzerten, die andern zu den Sinfonien mit obligater Violine. Beide Arten können zuzeiten von Bedeutung werden, heute aber vielleicht um so weniger, als im rascher fortschreitenden Klavierkonzert immer häufiger der reine Konzerttyp ausgebildet und zum Vergleiche vorgelegt wird. Oder sollten sich gar die Konzertmöglichkeiten zwischen Orchester und Violine allmählich verringern auf Grund des in dieser Studie mehrfach nachgewiesenen geschichtlichen »Selektionsprozesses«? Ein künftiges Violin-Reformkonzert hätte diese Besorgnis als unbegründet nachzuweisen.

c) Das Konzert für Violoncell und Viola.

Seit Gius. Jacchini das Violoncell unter die Reihe der konzertreifen Soloinstrumente erhoben (s. oben S. 79), beginnt sich langsam eine Konzertliteratur für Violoncell zu entwickeln. So schnell wie bei der Violine und beim Klavier ging das nicht, denn solange das Violoncell Teil hatte an der Generalbaßführung, war an ein freies solistisches Auftreten nicht zu denken. Die Mann-

heimer Schule, die die ersten Hammerschläge tat zur Erschütterung des Generalbaßgebäudes, lieferte in virtuosen Violoncellkonzerten von Filtz und Holzbauer auch die ersten bedeutenderen Beiträge zu dieser Literatur (s. oben S. 129). Tartini in Italien, Haydn in Österreich, beide im Sinne der Mannheimer bestrebt, die Baßführung selbständig zu gestalten, schließen sich an. Namentlich Haydns schöne Konzerte — darunter das in Ddur (C) — haben bei reizender Frische und musterhafter Formabrundung noch heute unter Spielern Freunde. **Boccherini**, die »Frau von Haydn«, wie Puppo ihn nannte, ist seiner süßlichen, dem Geschmack seiner Zeit abgezahlten Melodik wegen heute nur noch in kleineren Stücken, Menuetts oder Rondos, genießbar, hatte aber einst als Hauptvertreter der Kantabilität auf dem Cello die Besten seiner Zeit für sich. Auch **Borghi** und C. F. **Abel**, denen wir oben bereits einmal in der Nähe Mozarts begegneten, schrieben dankbare und schöne Konzerte für Violoncell, Abel insbesondere für sein Favoritinstrument, die Gambe. König Friedrich Wilhelms II. Vorliebe für das Violoncell zog eine Reihe tüchtiger Spieler an den preußischen Hof. Der König selbst spielte das Instrument fertig und legte sich eine Sammlung der besten Solokonzertstücke an, die noch heute in der Kgl. Hausbibliothek Berlin aufbewahrt werden. Neben Borghi und Boccherini sind vor allem die beiden Duports nennenswert[1]. Jean Louis **Duport** (der jüngere) nimmt im Reiche des Cellospiels etwa die Stellung Viottis ein. Seine auf Corretteschen Vorstudien beruhende Violoncellschule legt zum ersten Male systematisch die Grundsätze des virtuosen Cellospiels fest, indem sie den rationellen Daumenaufsatz und elegante Bogenführung zur Bedingung macht. J. L. Duports Konzerte schließen sich dem Typ der französischen Geigerschule an und zeugen von guter kompositorischer Durchbildung, während des älteren (Jean Pierre) Duports Arbeiten zum Teil noch von der Kantabilität der Mannheimer beeinflußt sind. Auch Hus-Desforges und Ant. Reicha hängen von älteren Vorbildern ab. Völlig französisch dagegen, etwa in Kreutzers Stil, schreiben Nic. Krafft, Max Bohrer, N. J. Platel ihre Konzerte; J. R. Zumsteeg bleibt im Ausdruck befangen und beschränkt die Virtuosität auf angenehmen Melodievortrag.

Der Spohr der Violinisten wird Bernh. **Romberg**. Jenem gleich, füllt Romberg die französische Form mit deutscher Empfindung, indem er romantisches Fühlen zum Ausklang bringt, zum Teil kühn

---

[1] Für den Aufenthalt Borghis in Berlin spricht die Notiz »Berlin, 26. Octbre 88« auf einem seiner Konzerte.

und feurig, zum Teil elegisch und sentimental schreibt. Als Techniker gibt er der Cellovirtuosität eine ausgesprochene klassische Richtung und wird dadurch das Haupt einer Schule. Von Romberg liegen zehn Cellokonzerte und einige Concertinos vor, in denen melodische Begabung, Temperament und solide Arbeit sich die Wage halten. Phantasievoller schreibt J. Fr. **Dotzauer**; er nutzt die Registerunterschiede der hohen und tiefen Saiten aus, erlaubt sich Sprünge und elegante Staccati und gibt in geistreichen Rondos à la polacca oder boléro Seitenstücke zu Rodes Kompositionen. Bei Erwähnung seines fünften Konzerts (Es dur), das eine breite Einleitung im Mozartschen Sinfoniestile bringt, ist auf einen dem späteren Violoncellkonzert eigentümlichen Zug hinzuweisen. Solange der französische Konzerttypus der herrschende war, gehörten ausführliche Tuttivorspiele zu jedem guten Konzert. Je mehr man sich aber von jenem entfernte, um so kürzer gestalteten sie sich gerade im Violoncellkonzert. Diese Konsequenz wurde letzten Endes vom Charakter des Instruments gefordert. Schon Schubart[1] hatte geäußert, die Soli auf Baßinstrumenten hätten, »wenn sie stundenlang dauern, alle etwas widriges«. Bei längerem Anhören ermüdet in der Tat die Klangfarbe tiefer Instrumente leicht und läßt die Aufmerksamkeit für das ganze Stück schwinden, wenn nicht für Reizmittel gesorgt wird. Bis in die neueste Violoncellliteratur hinein läßt sich daher an Beispielen eine halb bewußt, halb unbewußt vorgenommene Unterschlagung des Anfangstuttis oder wenigstens dessen Beschränkung auf wenige Takte nachweisen. Man ging sogar noch weiter und bevorzugte die e i n s ä t z i g e Form. Gerade die wirksamsten Violoncellkonzerte des 19. Jahrhunderts, von Rombergs Concertinos an über Servais, Piatti, Volkmann, Schumann hinweg bis zu Popper, Saint-Saëns, Rubinstein, d'Albert, sind einsätzig oder doch kurz und pausenlos. Statt die Schlagkraft der an Zahl beschränkten Virtuoseneffekte auf dem Violoncell durch Verteilung auf drei lange, abgeschlossene Sätze auf die Probe zu stellen, spielte man sie lieber innerhalb kurzer Strecken aus und gewann dadurch den Vorteil, stets neu und überraschend zu wirken. Intelligente Köpfe fanden dazu noch ein zweites kompositorisches Steigerungsmittel: das gelegentliche Umschlagen der Konzertstimme aus orchesterbegleiteten Perioden in unbegleitete. Nirgends finden sich häufiger ganze Zeilen unbegleiteter Soli mit Rezitativfärbung als im Violoncellkonzert. Was der Violine abgeht: die Annäherung an den satten Klang der Männerstimme, das hilft dem

[1] Lebensbeschreibung, S. 262.

Violoncell in zahlreichen Fällen über den Mangel an hellen, triumphierenden Klängen hinweg. Wo alle virtuosen Mittel versagen, bei Höhepunkten, an Stellen höchsten Affekts, da fängt es an zu sprechen, zu rezitieren. Instinktiv mischen daher bedeutende Violoncellkomponisten ihren Konzertsätzen rein solistische Exklamationen unter, die einen mehr, die andern weniger reichlich. In der Benutzung dieses Effekts innerhalb einer beschränkten Satzzahl wird man den einzigen stilistischen Unterschied des Violoncellkonzerts vom Violinkonzert zu sehen haben. Spohrs »Gesangsszene«, die ihn verwischt, fand denn auch (durch Grützmacher) bald eine Übertragung aufs Violoncell. K. J. **Bischoff** schrieb später ein originales »Konzertstück in Form einer Gesangsszene« (op. 40) mit viel Rezitativwendungen, freilich in leichterer, gefälligerer Manier. **Goltermann** verkürzt das erste Tutti seines pausenlosen Konzerts op. 14 um das zweite Thema, ähnlich tut es **Davidoff**, **Volkmann** und **Schumann** lassen den Solisten sofort einsetzen. **Fitzenhagen**, der von Vieuxtemps beeinflußt scheint, macht in seinem Concerto fantastique (op. 4), das durch poetische Tonsprache und thematische Verknüpfung der Teile auffällt, reichlich Gebrauch von der Instrumentaldeklamation. **Grützmachers** Konzerte gehören unter die klassischen Virtuosenstücke, sind kompositorisch tüchtig und ernst gearbeitet, aber nicht eigentlich inspiriert: sie repräsentieren die deutsche Technik, indes Piatti, Servais und dessen Schüler de Swert die elegante französische ins Treffen führen. Hervorzuheben sind besonders A. F. **Servais**' Konzerte, leidenschaftliche, feurige Stücke, wie sie Bériot für Violine schrieb, reich an Oktaven und anderen technischen Schwierigkeiten. **Lalo**, **Vieuxtemps** und **Saint-Saëns** geben geistreiche einsätzige Konzerte, die als Nachfolger der schönen, für den Virtuosen Lamare geschriebenen Konzerte von **Auber** gelten können. Auch **Rubinsteins** Beiträge, op. 65 und 96, sind ganz aus dem Geiste des Instruments heraus gedacht, voll von Monologen und dankbarer Melodik. D. **Popper** vertritt das moderne virtuose Violoncell-Konzert mit einigen wohlgeratenen Exemplaren, ebenso Jul. **Klengel**, der der ernsten Satzarbeit besondere Aufmerksamkeit zuwendet, Hugo Becker, E. Hartmann, J. Svendsen, A. Klughardt u. a. In jüngster Zeit haben sich **Dvořáks** H moll-Konzert und **d'Alberts** poesiereiches A dur-Konzert (op. 20) einen vornehmen Platz in der Literatur erobert.

An Violakonzerten ist die Literatur nicht eben reich. Die meisten Originalkompositionen stammen aus dem letzten Drittel des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Berühmt waren Karl Stamitz' Violakonzerte, schöne und reife Arbeiten, Toeschis

und des älteren Reicha Kompositionen, denen sich solche von J. G. Arnold, Amon, Hoffmeister, Rolla, Pleyel anschließen, darunter manche Übertragung von Violoncellkonzerten. Als Soloinstrument hat die Bratsche seit der Formierung des modernen Sinfonieorchesters mehr und mehr an Kredit verloren, obwohl in neuester Zeit H. Ritter mit seiner Viola alta tapfer für sie eintrat. H. Sitts Bratschenkonzert ist einer der letzten Versuche zur Hebung ihres Ansehens; wichtigere Aufgaben fallen ihr im sinfonischen Orchesterensemble und im Streichquartett zu, wo sie unentbehrlich bleiben wird. Auch der Kontrabaß, auf dem sich einst berühmte Virtuosen wie Dragonetti, Bottesini, dal' Occa, in jüngerer Zeit Abert, Laska und Scontrino mit eigenen Konzerten hören ließen, ist ins Orchester verwiesen. Als wertvolles Studienkonzert steht noch Ed. Steins Kontrabaßkonzert op. 9 bei Fachleuten im Ansehen.

d) Das Bläserkonzert.

Nach einer mehr als anderthalb Jahrhunderte währenden Blüte ist gegenwärtig auch das Bläserkonzert so gut wie ganz aus der Liste der gangbaren Musikgattungen gestrichen worden. Das ist weniger deshalb zu bedauern, weil die praktische Musik nunmehr um ein Glied mehr beschnitten ist, sondern weil mit dem Abkommen des Bläserkonzerts ein großer Teil schöner, an sich wertvoller Literatur der Vergessenheit überliefert und den Bläsern die Anregung genommen ist. Einzig in den Konservatorien, also als Studienmaterial, werden Bläserkonzerte noch geschätzt. Hier und da trifft man wohl in Programmen öffentlicher Konzerte noch auf Flöten-, Klarinetten- und Oboenkonzerte (namentlich in Italien) und ihr Erfolg beim Publikum lehrt, daß die Gattung eine gewisse Lebenskraft hat, wenn sich die rechten Meister zusammenfinden, aber auf eine künftige reiche Literatur für Bläser zu rechnen scheint aussichtslos. Das war am Anfang des verflossenen Jahrhunderts anders, als Virtuosen wie der Hornist Punto oder der Klarinettist Bärmann Weltruf genossen und gefeiert wurden wie nur irgend ein Virtuos auf der Violine oder auf dem Klavier. Hanslicks »Geschichte des Konzertwesens in Wien« und Dörffels »Geschichte der Gewandhauskonzerte« bringen statistisches Beweismaterial und orientieren über Leistungen und Erfolge eines ganzen Heeres von Bläsern vor und nach dem Jahre 1800. Das Zeitalter der Kantabilität kam der Komposition für Blasinstrumente auf halbem Wege entgegen, und noch heute spricht sich in schöner, gesang-

licher Melodik die Natur der Flöte, Oboe und Klarinette am reinsten aus. Aber mit der Begrenzung ihres solistischen Wirkungskreises aufs Orchesterspiel ging ihre Bestimmung hauptsächlich auf die Zeichnung des Charakteristischen über, dem sie nun in Oper und Konzertsaal in vielseitigster Weise dienen. Entschließt sich heute ein Tonsetzer zur Komposition eines Blaskonzerts, so geschieht es entweder auf Ansuchen eines Virtuosen zum Gebrauch für private Zwecke, oder in der Absicht, dessen Talent eine Huldigung darzubringen. Im zweiten Falle — man denke an Mühlfeld und Brahms — wird er sogar lieber zu einer der gangbaren Kammermusikformen greifen.

Im Laufe der vorliegenden Darstellung ist des Bläserkonzerts des öfteren im Zusammenhange mit der allgemeinen Konzertentwickelung gedacht worden, so daß hier nur ein zusammenfassender Überblick zu geben übrig bleibt. In der Formgebung schließt das Bläserkonzert sich den bestehenden Mustern im Violinkonzert an. Die Flöte, das Lieblingsinstrument des 18. Jahrhunderts, ist von allen Blasinstrumenten mit Konzerten wohl am reichsten bedacht worden. Seit Scarlatti, Hasse, Graupner, Quantz, Devienne, Tromlitz, Hoffmeister ihr besondere Neigung geschenkt, hat es auch nach 1800 nicht an zahlreichen Beiträgen gefehlt. Leider hat sich mit dem Verfall des alten deutschen Konzertprinzips zur Zeit der französischen Invasion namentlich im Flötenkonzert das einseitige Streben nach oberflächlichem Konzertieren so stark herausgebildet, daß selbst modernere Flötenkonzerte von Fürstenau, Doppler oder Popp heute nur mehr etudenhaft anmuten: das Besiegen rein technischer Schwierigkeiten hat längst seinen alten Reiz verloren. — Ähnlich verhält es sich mit der Konzertliteratur für Oboe und Klarinette. Die Oboe brachten die Brüder Besozzi und Le Brun als Konzertinstrument zur Geltung; den Oboisten Pfeifer schätzte Beethoven. Der eigentümlich verschleierte Klang des Instruments reizte auch in neuerer Zeit Komponisten, darunter Stein, Rietz und Klughardt, zur Komposition von Oboenkonzerten. Für das Klarinettenkonzert traten die Mannheimer ein, namentlich Karl Stamitz, dann Rosetti (Rösler) und Mozart, später Weber mit seinen klassischen, für Bärmann geschriebenen Konzerten, Spohr, Reissiger u. a. Auch für das Fagottkonzert fanden sich früher Liebhaber; die Gewandhausprogramme aus den Jahren 1789, 1790 und 1792 verzeichnen Abende mit je zwei Fagottkonzertvorträgen, bis 1810 wenigstens solche mit einem. Ernst Eichner repräsentiert darin den Mannheimer Stil recht vorteilhaft, während Anton Romberg

und Karl Bärmann der deutsch-romantischen Richtung angehören. Von Posaunenkonzerten wurde das sehr effektvolle von Ferd. David beliebt; unter den Virtuosen waren Belcke, Queisser und Nabich weit über Deutschland hinaus bekannt. — Ziemlich reich ist die Literatur der Hornkonzerte. Obenan stehen etwa 18 des berühmten Hornvirtuosen Punto (Wenzel Stich)[1]. Andere, mitunter ganz köstliche Stücke, auch für zwei Hörner, liegen in großer Zahl von C. M. Schneider, Neithardt, Fesca, Lindpaintner, Joh. Braun, P. v. Winter vor[2] — ein Beweis, daß die Zeit der Romantiker, die Zeit Webers und Marschners, das Instrument Oberons auch im Konzertsaal hochhielt. Schumann gab bekanntlich seiner Sympathie dafür in dem brillanten Quadrupelkonzertstück op. 86 Ausdruck. — Das Trompetenkonzert blühte im 17. und 18. Jahrhundert. Am Anfange des neunzehnten verschwand es aus der Kunstmusik und führt jetzt lediglich auf den Programmen der Biergartenkonzerte ein kümmerliches Dasein.

Überblicken wir, am Ende unserer Untersuchungen angelangt, noch einmal im Zusammenhange die Hauptstadien in der Entwickelung des Konzerts. Aus den bescheidenen Versuchen des 17. Jahrhunderts hatte es sich als selbständige Form unter der Hand begabter italienischer Violinisten herangebildet und war sofort von den Deutschen aufgegriffen worden. Nachdem es als Violinkonzert durch die Hände Tartinis und der Mannheimer gegangen, erhält es durch die Meister der französischen Geigerschule erhöhten Glanz. Als Klavierkonzert wird es in Deutschland geboren, macht den Stilwechsel der Cembalokunst zur Pianofortekunst mit durch und wird durch Beethoven auf eine der klassischen Sinfonie beinahe ebenbürtige Höhe erhoben. Nach der virtuosen Seite hin trägt die »brillante« Klavierschule neue Bausteine herzu. Aus beiden Entwickelungsreihen, der romantischen und der klassizistischen, ziehen dann Liszt und Brahms das Fazit. In ihren Konzerten liegt der alte Konzertbegriff wiedergeboren und um eine Fülle neuer Grundsätze bereichert da. Mit ihnen hat das Klavierkonzert einen weiten Vorsprung vor dem Violinkonzert gewonnen, und es scheint, als wolle es durch die Universalität seiner Mittel die Schwestergattungen allmählich zurückdrängen.

---

[1] Ein begeistertes Lob über ihn in D. Schubarts »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, S. 182.

[2] Die Hofbibl. Darmstadt besitzt eine große Auswahl solcher Hornkonzerte.

Wie die Zukunft des Instrumentalkonzerts sich gestalten wird, ist natürlich nicht mit Sicherheit vorauszusagen. Neue Zeiten werden neue Konzerttypen bringen und zwar aus den bestehenden nach den Gesetzen der natürlichen Auslese solche auswählen, die am besten den neuen geistigen Strömungen und veränderten Musikverhältnissen der kommenden Zeit entsprechen. Unter allen Instrumentalgattungen ist vielleicht das Konzert die einem schnellen Wechsel am meisten unterworfene. Wie keine andere hängt es infolge der dominierenden Stellung eines Soloinstruments mit dem Mutterboden der Praxis zusammen: mit dem technischen Charakter dieses Instruments, mit dessen Behandlung durch eine starke Individualität und mit deren persönlichem Verhältnis zum Publikum. Es beschleunigt das Aufbrauchen älterer, das Entstehen neuer Instrumente und arbeitet somit unaufhörlich an seiner eigenen Umgestaltung. Das als Tatsache genommen, läßt sich auch ohne Prophetengabe aussprechen, daß das Konzertschaffen der Zukunft um so erfolgreicher sein wird, je weniger es sich von den zufälligen, vergänglichen Eigenschaften des Instruments bestimmen läßt, je schärfer es den Grundbegriff des Wortes »Konzert« gleich »Miteinanderringen« ausprägt. Denn von allen Konzerten der gesamten Literatur haben bisher nur die sich im Interesse der empfindenden Nachwelt erhalten können, in denen sich die Idee des wahren Konzerts — mit andern Worten: ein Stück untergegangener Individualität — verkörperte, und welche das, was dem Augenblicke geweiht ist: die technische Fertigkeit, jener unterordneten. Dies nachzuweisen war eine der vornehmsten Aufgaben einer Geschichte des Instrumentalkonzerts.

Nachtrag.

In dem bereits im Jahre 1903 dem Druck übergebenen ersten Teile des vorliegenden Buches sind folgende Berichtigungen und Zusätze zu beachten:

S. 7. Zur Illustration der öffentlichen Freikonzerte in Bologna dienen noch zwei Bemerkungen A. Banchieris und E. Bottrigaris. Banchieri (Discorso, 1626) zählt einem Fremden die Sehenswürdigkeiten seiner Vaterstadt auf, u. a. »Vossignoria arriverà in piazza al batter le 22 ore, dove sentirà sur una ringhiera due concerti, uno d'otto trombe e due tamburini, l'altro di quattro cornetti e quattro tromboni.« Bottrigari (G. Gaspari, Ragguagli biografici e bibliografici dei Musicisti Bolognesi, Modena, 1880, S. 70) spricht von der öffentlichen Musik in Bologna: »Tal Concerto di Tromboni et di Cornetti insieme è quello che publicamente esercitano per ordinario matina e sera quei Musici.«

S. 12. Erste Textzeile von unten. Lies fünfstimmig statt sechsstimmig. Zu vergl. Neuausgabe der Concerti grossi von G. Muffat in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich«, XI. Jahrgang, II. Teil.

S. 29. Zu Anm. 1. G. Fischer, »Musik in Hannover«, S. 9 erwähnt eine 1686 in Venedig aufgeführte Oper »Teodora Augusta« von Dom. Gabrielli, »deren Textbuch vom Musiker G. Torelli (?) dem [damals in Venedig anwesenden] Herzog Ernst August [von Hannover] gewidmet wurde«.

S. 70. Nach W. Babell hinzuzufügen: John Baston, »Six Concertos in six parts for Violins and Flûtes. viz. a Fifths, Sixth and Consort Flute« usw. (Walsh) [1720] — (Brit. Mus. London).

S. 103. Die Hofbibl. Wien besitzt (handschrftl.) ein zweites Konzertwerk G. Gentilis »12 Concerti da Camera consecrati alla S. C. M. di Leopoldo I. Imp.« (Zwei Violinen und Cembalo.) [Vor 1705, dem Todesjahre Leopolds I.]

S. 108. Nach Gentili einfügen: Mauro d'Alaya, (detto il Maurini) »XII Concerti a Viol. Prinz. Viol. primo e secondo, Alto Viola, Violoncello e Cimbalo. Opera prima. Amsterdam« (Le Cène. Buchhändlernummer 538, also gegen 1725). Ein Exemplar 1904 in L. Liepmannssohns Besitz (Berlin). Dreisätziges Vivaldischema.

Namen- und Sachregister.

Abaco, E. F. dall' 37. 38. 65. 113.
Abel, C. Fr. 150. (Kl.) 213.
Abert, Joh. Jos. 216.
Agrell, Joh. 127. 143.
Agricola, J. Fr. 111.
Alard, D. 209.
Alaya, Mauro d'. S. Nachtrag.
Albergati, Pirro 27. 29.
Albert, d', Eugen 194. 215.
Alberti, Gius. M. 37. 96. 105.
Alberti, Domenico 145.
Albicastro, H. 85 f.
Albinoni, Tommaso 20. 28. 37. 65. 73 ff.
Albrici, Vinc. 11 ff. 28.
Aldrovandini 27. 80.
Alkan, Ch. V. 198.
Allegri, Gregorio 5.
Amati, Nicc. 19.
Anet, Baptiste 168.
Amon (Viola) 216.
Ardi, Lorenzo 101.
Arensky, A. 198.
Arie, als Muster für das Solokonzert 72 f. 86.
— als Mittelsatz 167.
Arne, Th. 130.
Arnold, J. G. 216.
Arnold, Sam. 130.
Arrangements 130. 132. 153.
Artôt, A. J. 209.
Auber, E. 215.
Aubert, Jacques 166 f.
Aufschnaiter, B. A. 43.
Aulin, Tor 212.
Avison, Ch. 130.

Babell, William 70.
Bach, Joh. Christ. 135. 137. 146. 147 ff. 161.
Bach, Joh. Mich. 144.
Bach, Joh. Seb. 63 (C. gr.), 83. 87. 121 (Viol. K.), 130 ff. (Kl. K.).
Bach, Phil. Em. 133. 135. 139 ff.
Bach, Wilh. Friedemann 142 f.
Bache, F. E. 201.
Bärmann, K. 218.
Bagge, Baron v. 173.
Baillot, P. M. F. 208.
Baltzar, Th. 19. 67.
Banchieri, Adr. 6. 7. Nachtr.
Banister 67.
Bargaglia, Scipione 5.
Bartali, A. Siehe Bertali.
Barthélémon, F. H. 172 f.
Barsanti, Fr. 69.
Bartmuss, R. 202.
Bassano, Giov. 4. 7.
Baston, John. S. Nachtrag.
Bazzini, A. 208.
Becker, Hugo 215.
Beecke, Ign. v. 145.
Beethoven, L. van 135. 176 ff. (Kl.), 204 (Viol.).
Benda, Franz 122 f.
Benda, Georg 144.
Bendix, V. 200.
Bennett, W. Sterndale- 188.
Benoit, P. 201.
Berg, G. 130.
Berger, Ludw. 185.
Bergonzi, Gius. 87.
Bériot, Ch. de 208.
Bernardi, Barthol. (Viol.) 104.
Bernardi, Steff. 10.
Bernhard, Christoph 15.
Bertali, A. 13 ff. 17.
Besozzi, A. und G. 217.
Bettinozzi 103.
Bianchi, Giov. 37.

Biber, H. 19. 28.
Bibl, Rud. 202.
Binder, Chr. Sieg. 144.
Birckenstock, Joh. Ad. 125.
Bischoff, K. J. 215.
Bitti, Mart. 104 f.
Blasius, Fr. 173.
Boccherini, L. 213.
Bochsa, R. N. Ch. 202.
Bodinus, Seb. 125.
Böhner, Ludw. 184.
Boëllmann, L. 202.
Bohrer, Ant. 175.
Bohrer, Max 213.
Bonononcini, Giov. Maria 17.
Bononcini, Giov. 26. 27.
Bonporti, Fr. A. 101.
Borghi, Luigi 173. 213.
Bottesini, Giov. 216.
Bottrigari, E. Nachtrag.
Brahms, Joh. 195 (Kl.), 211 (Viol.).
Brambach, C. J. 197.
Brassin, L. 197.
Braun, Joh. 218.
Brescianello, Gius. 38. 114.
Briganello 103.
Bronsart, H. v. 194.
Brossard, S. 166.
Bruch, Max 210.
Brüll, Ign. 197.
Brun, Le (Oboist) 217.
Burgmüller, N. 188.
Burney, Ch. 29. 41. 44.
Burton 130.

Caffi, Fr. 17. 18.
Cambini, Giov. G. 128.
Camerloher, P. v. 127.
Campagnoli, B. 173.
Cannabich, Chr. u. K. 128. 175.
Carissimi, Giac. 12. 14.
Castello, Dario 9. 10.
Castrucci, Pietro 69.
Cataneo, Fr. M. 103.
Cavalli, Fr. 72.
Cazzati, Maur. 26. 27. 28.
Cène le, M. Ch. 104.
Cesti, M. A. 19. 40.
Chaminade, Cécile 199.
Chausson, E. 199.
Chopin, Fréd. 186 f.
Christofori, Barthol. 145.
Ciampi, Vinc. 100.
Clarke, J. H. S. 201.
Clegg, J. 96.
Clement, Franz 204.
Cleve, H. 200.
Coenen, J. M. 201.
Colonna, Giov. P. 29.
Collegia musica 117.
Concertini 184. 191.
Conus, Jul. 212.
Cooke, B. 130.
Corbett, Will. 70.
Couperin, Fr. 167.
Corelli, Archangelo 9. 40. 41. 42. 49 ff.
Corrette, Michel 92. 168.
Cowen, Fr. 201.
Cramer, Joh. B. 182.
Cramer, Wilh. 175.
Czerny, Karl 182.

Dalcroze, Jaques 211.
David, Ferd. 207. 218.
Davidoff, Charles 215.
Devienne, François 217.
Dietrich, Alb. 210.
Dieupart, Ch. 70.
Dittersdorf, D. v. 113. 168.
Divertimenti für Clavichord mit Begl. 155.
Döhler, Th. 188.
Dohnanyi, E. v. 201.
Doppler (Fl.) 217.
Dotzauer, J. Fr. 214.
Doulon (Flötist) 126.
Draeseke, F. 194.
Dragonetti, Dom. 216.
Dubois, Th. 199. 211.
Dubourg, M. 112.
Duport, Jean Louis 213.
Duport, Jean Pierre 213.
Dupuis, Th. S. 130.
Durand, A. (Viol.) 173.
Dussek, Franz 158.
Dussek, Joh. Ladislaus 165.
Dvořák, Ant. 201 (Kl.), 211 (Viol.), 215 (Vcll.).

Eberl, Ant. 179.
Eck, Franz 175.

Eck, Friedr. 175.
Eichner, Ernst 173. 217.
Erlanger, Fr. d' 211.
Ernst, H. W. 208.
Ernst, Prinz Johann, v. Weimar 125.

Facco, Giac. 100.
Fantini, Girol. (Trompete) 18. 28.
Fasch, G. Fr. 124.
Fauré, G. 211.
Federici, Fr. 42.
Fesca, F. E. 218.
Fétis, F. J. 202.
Field, John 185.
Filtz, Ant. 129. 213.
Finger, Gottfr. 125.
Fiocco, Pietro A. 28.
Fischer, Casp. 43.
Fischer, K. A. 202 (O.).
Fitzenhagen, W. 215.
Fodor, Jos. 173.
Förster, Chr. 15. 125.
Fontana, Giov. Batt. 10. 11.
Fränzl, Ign. 175.
Francesco Milanese 5.
Friedrich II. von Preußen 124.
Frischmuth, Leonh. 138.
Froberger, J. J. 17.
Fuchs, Rob. 197.
Fürstenau, A. B. 217.
Furchheim, Joh. W. 13. 28.
Fux, J. J. 14.

Gabrieli, Andrea 4.
Gabrieli, Giov. 4. 8. 12.
Gabrielli, Domen. 27.
Gade, Niels 212.
Galanter Stil 137.
Gallo, Alb. 101.
Gasparini, Fr. 22. 85. 103.
Gaviniés, P. 171.
Geminiani, Fr. 52 ff.
Gentili, Giorgio 103. Nachtr.
Gernsheim, Fr. 197.
Gianotti, Ant. 28.
Giardini, Felice 175.
Giordani (Klav.) 152.
Giornovicchi, J. M. 171.
Giraneck, A. 125.
Glazounow, Al. 212.
Godard, B. 199. 210.
Goetz, Herm. 197. 211.
Goldmark, C. 211.
Goltermann, G. E. 215.
Graedener, K. 197.
Graff, Joh. 125.
Graun, Carl H. 148. 146.
Graun, Joh. Gottl. 122.
Graupner, Chr. 59. 122. 216.
Gregori, Lor. 44.
Grieg, Edv. 200.
Grossi, Andr. 27.
Grützmacher, Fr. 215.
Guignon, P. 168.
Guilmant, F. A. 202.
Gyrowetz, A. 164.

Habeneck, Fr. A. 209.
Händel, G. Fr. 67 (C. gr.), 135 (O.).
Hässler, A. W. 165.
Hartknoch (Klav.) 188.
Hartmann, E. 212. 215.
Hasse, J. A. 124. 217.
Haydn, Jos. 59. 157 (Kl.), 174 (V.), 213 (Vcll.).
Heinichen, Dav. 106. 124.
Henselt, Ad. 190.
Herz, Henri 188.
Hiller, Ferd. 189.
Himmel, Friedr. 185.
Höckh, K. 127.
Hoffmann, Leop. 157.
Hoffmeister, A. 164. 216. 217.
Holzbauer, Ign. J. 129. 213.
Hubay, J. 212.
Huber, Hans 202.
Hummel, Joh. Nep. 182.
Humphries, J. 70.
Hurlebusch, C. Fr. 125.
Hus-Desforges, Pierre Louis 213.

J. A. S.. Siehe Schmicerer.
Jacchini, Gius. 30. 60 (Tr.), 79 (Vcll.), 212.
Jadassohn, S. 197.
Jadin, L. E. und H. 198.
Jansa, Leop. 207.
Joachim, Jos. 210. 211.
Joncières, V. de 211.

Kadenz, freie 82. 111 f. 121.
Kalkbrenner, Fr. 186.

Kalliwoda, J. W. 207.
Kanzone 11. 14.
Kellner, J. Chr. 151.
Kiel, Fr. 197.
Klengel, A. A. (Klav.) 185.
Klengel, Jul. (Vcll.) 215.
Klughardt, Aug. 215.
Koninck, D. 201.
Kozeluch, Leop. 163.
Krafft, Nik. 213.
Kreutzer, Rodolphe 172.
Kreutzer, Konradin 179.
Krumpholz, Joh. B. 202.
Kuhnau, Joh. 130.
Kunzen, Joh. Paul 131.

Lafont, Ch. 173.
Lalo, Ed. 199 (Kl.), 211 (Viol.), 215 (Vcll.).
Lambert, L. 199.
Lamotte, F. 171.
Landi, Steff. 12.
Laska, Gustav 216.
Latour T. 183.
Laurenti, Bart. Girol. 98.
Laurenti, Giol. Nicc. 98.
Lavoix, H. 42.
Leclair, J. M. 100. 167f.
Leffloth, J. Matth. 131.
Legrenzi, Giov. 11. 17.
Leo, Leonardo 68.
Leonarda, Isabella 17.
Leoni, Gius. Ant. 10.
Lesueur, J. Fr. 29.
Liapounoff 198.
Libon, Ph. 173.
Lindpaintner, P. J. v. 216.
Lipinski, Ch. 207.
Liszt, Fr. 192 ff.
Litolff, Henri 191 (Kl.), 208 (Viol.).
Locatelli, Pietro 52. 54f. (C. gr.), 105. 110 (Viol.).
Löhlein, G. S. 144.
Lolli, Ant. 171.
Lucchesini (Viol.) 103.
Lulli, J. B. 21. 41.

Mac Dowell, E. A. 202.
Mace, Thomas 41.
Macfarren, G. A. 201. 212.
Mackenzie, Alex. 201. 212.
Madonis, Giov. 168.
Malvezzi, Christoforo 5.
Manfredini, Fr. 30. 37 (Tr.), 56 (C. gr.).
Marcello, Benedetto 77.
Marcello, Aless. 65.
Marini, Biagio 6. 11. 15. 17.
Marsick, M. P. J. 211.
Martinetti (Viol.) 103.
Martini, Gios. San 52. 104.
Martini, Pietro San 14. 111.
Martucci, Gius. 200.
Mascitti, Mich. 54.
Massenet, Jules 199.
Mathieu, E. 201.
Mattheson, Joh. 15. 18. 41. 45. 126.
Maugars, A. 12.
Maurer, Louis 206.
Mayer, Charles 188.
Mayseder, Jos. 206.
Meck, Gius. 125.
Melcer, H. 201.
Melii, Pietro P. 7.
Mell, Davis 67.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 189 (Kl.), 207 (Viol.).
Meneghettti (Viol.) 103.
Merula, Tarqu. 9. 11.
Mestrino, Nicc. 172.
Miccheletti (Viol.) 30.
Molique, B. 206.
Montanari, Fr. 102.
Monteclair, M. P. de 167.
Monteverdi, Cl. 6. 9.
Moscheles, Ign. 190 f.
Mossi, Giov. 55. 104.
Moszkowsky, A. 201.
Motta, Artem. 36.
Mozart, W. A. 91. 135. 160 ff. (Kl.), 173 f. (Viol.), 202. 217.
Müller, Aug. Eb. 165.
Müthel, J. G. 137.
Muffat, Georg 16. 40 f. 42 f. 50.

Nadermann, F. J. 202.
Napravnik, Ed. 198.
Neithart (Hornist) 218.
Neri, Massimiliano 11. 18.
Neruda, J. B. 125.
Nichelmann, Chr. 130.

Occa, dall' 216.
Ortiz, Diego 4.

Pabst, Paul 194.
Paderewski, Ign. 201.
Paganini, Nicc. 208.
Pagin, A. N. 168.
Pallavicino, Ben. 27.
Pancotti (Kapellm.) 29. Anm.
Parry, Hub. 201.
Pasquini, B. 42.
Pepusch, Chr. 52. 70.
Perosi, Lor. 212.
Perti, Giac. Ant. 20. 21. 25. 28 f. 42.
Pezold, Christ. 131.
Pfeiffer (Oboist) 217.
Pianoforte, Sein Eindringen in Deutschland 145, in England 145.
Piatti, A. 215.
Pichl, W. 128.
Pierné, Gabriel 199.
Pisendel, Joh. G. 119.
Platel, N. J. 213.
Pleyel, Ign. 128. 164. 216.
Polledro, G. B. 208.
Popp, A. 217.
Popper, D. 215.
Postel (Viol.) 125.
Praetorius, Mich. 5. 41.
Pratichista, F. 26.
Predieri, L. Ant. 105.
Pugnani, Gaetano 170 f.
Punto (Wenzel Stich) 218.
Purcell, H. 67.

Quagliati, Paolo 6. 9.
Quantz, Joh. Joach. 9. 16. 23. 51. 66. 86. 123 f. 217.

Rachmaninoff (Klav.) 198.
Raff, Joachim 194. 210.
Ragazzi, Angelo 55.
Rameau, J. Ph. 167.
Rampini, Jacques 105.
Reali, Giov. 46.
Reicha, Ant. 213. 216.
Reichardt, J. Fr. 144.
Reinecke, Carl 189 (Kl.), 202 (H.).
Reissiger, K. G. 217.
Rheinberger, Jos. 197. 202.
Richter, Franz X. 127. 129.
Ries, Ferd. 188 (Kl.), 206 (Viol.).
Rietz, Jul. 217.
Rimsky-Korsakow, N. 194. 198.
Ritter, Herm. 216.
Rode, Pierre 169. 172.
Roger, Estienne 104.
Rolla, Aless. 173. 216.
Rolle, Joh. Heinr. 144.
Romberg, Andreas 206.
Romberg, Anton 217.
Romberg, Bernhard 213.
Romanze 170.
Rondo 152. 170.
Rosenmüller, Joh. 22.
Rosetti (Rössler), F. A. 217.
Rubinstein, A. 196 (Kl.), 211 (Viol.), 215 (Vcll.).
Rummel, Chr. 183.

Saint-Saëns, C. 198 f. 211. 215.
Salvini (Viol.) 104.
Sartorio, Ant. 27.
Scarlatti, Alessandro 22. 25. 44 f. 217.
Scarlatti, Domenico 147.
Scharwenka, Xaver 194. 201.
Scheibe, Joh. Ad. 21. 66.
Scheuenstuhl, Mich. 131.
Schiassi, Gaet. 99.
Schmelzer, Heinr. 28.
Schmicerer, (J. A. S.) 16. 43.
Schneider, C. M. 218.
Schneider, Fr. 185.
Schop, Joh. 19.
Schröter, Chr. Gottl. 145.
Schröter, Joh. Sam. 151.
Schubart, Dan. 129.
Schumann, Rob. 186. 189 (Kl.), 207. 215. 218.
Schuster, Jos. 165.
Schytte, L. 200.
Scontrino, Ant. 216.
Scriábine, A. 198.
Servais, A. F. 215.
Sgambati, Giov. 200.
Silas, Ed. 201.
Silbermann, Gottfr. 145.
Sinding, Chr. 200 (Kl.), 212 (V.).
Sinigaglia, L. 212.
Sitt, H. 216.

Solosonate 11. 15.
Somis, Giov. Batt. 100.
Spohr, L. 202. 205 f. 217.
Stamitz, Anton 175.
Stamitz, Johann 127. 128.
Stamitz, Karl 129. 174. 215. 217.
Stanford, Ch. V. 201. 212.
Stanley, John 130.
Steffan, Antonio 157.
Steffani, Agost. 21. 42. 43.
Steibelt, Dan. 182 f.
Stein, Andreas 145.
Stein, Ed. 216. 217.
Stenhammar, Wilh. 200.
Sterkel, F. X. 164.
Stölzel, Gottfr. H. 64. 125.
Stojowsky, S. 198.
Stradella, Aless. 41 f.
Suite 48. 66. 109. 132.
Svendsen, Joh. 212. 215.
Swert, Jules de 215.

Taglietti, Giul. 20. 31. 34 f.
Taglietti, Luigi 31.
Tartini, Gius. 99. 114. 137 f. 160. 213.
Taubert, W. 188.
Tausig, K. 187.
Telemann, G. Phil. 21. 120 f. 125.
Tessarini, Carlo 38. 98. 107 f.
Thalberg, Sigism. 188.
Thematische Arbeit 78. 148 f.
Tibaldi, Giov. Batt. 108.
Tirindelli (Viol.) 212.
Tischer, J. Nik. 131.
Toeschi, C. Gius. 129. 215.
Torelli, Giuseppe 20. 21. 23. 27. 29 ff. (Sinf.), 45 f. 61 ff. (C. gr.), 80 ff. (Viol.), 104 f. 134. Nachtrag.
Treu, Daniel 126.
Triosonate 9. 10. 21.
Tromlitz, Joh. G. 217.
Tschaikowsky, P. I. 198 (Kl.), 212.

Uccellini, Marco 10. 19. 26. 111.

Valentini, Gius. 46 ff.
Variationenform 102. 185.
Venturini, Franc. 65.
Veracini, Fr. Maria 105. 107.
Viadana, Lud. 5. 8.
Vieuxtemps, Henri 209. 215.
Viotti, Giov. Batt. 171 f.
Vitali, Giov. Batt. 17.
Vitali, Tommaso 17 Anm.
Vivaldi, Antonio 56 (C. gr.), 62 f. 83. 84 ff. (Viol.), 104. 111.
Viviani, G. B. 18.
Vogler, Abt 152.
Volkmann, Rob. 215.
Volumier, Bapt. 119.

Wagenseil, G. Christoph 135. 153 ff.
Walther, Joh. Gottfried 35. 121. 130.
Walther, Joh. Jac. 19.
Wanhall, Joh. Bapt. 164.
Weber, C. M. v. 177. 183 f.
Werner, Jos. Greg. 59.
Widor, Chr. M. 199.
Wieniawski, H. 209.
Winter, P. v. 218.
Woldemar (Viol.) 170.
Wölfl, Jos. 183.
Wolf, Ernst Wilh. 145.

Youssupoff, Nik. 212.
Ysaye, Eugen 211.

Zani, Andrea 100.
Zarth, G. 125.
Zumsteeg, J. N. 213.







